

في العيد العاشر لثورة

الثورة...

كل عام في حساب الزمن والصبر مساو لأخيه الذي يسبقه أو يلحقه ، ولكننا اصطالحنا على الوالوف عند العشرات ، فنجد لها دلالة خاصة ، ونشعر بحالها بهزة ووحية . هذا شأننا مع العام العاشر للثورة ، فما بالك اذا كان أيضا عام الميثاق الذي حدد ملامح المجتمع الجديد ؟

قد تسلمت الثورة السفينة وهي مكيكة بالأغلال وأحلة في ماء رابدة ، على حين أن قوافل السفن تفيض الى الأمام مع التيار ، فكان الهم الأول للثورة هو تخطيط السفينة من افلالها ثم دفعها بعد ذلك شيئا فشيئا لتدخل التيار العظيم الذي يمثل فيه مجرى التاريخ ، كل من يدخله يفيض الى الأمام في النور ، وكل من يتجنبه عن بلادة أو رهبة يظل متخفيا في الظلام ، وهذا هو سر نجاح ثورتنا ، أنها اجتمعت الى مجرى التاريخ فدخلته بلا وجل ، ربما لا نستطيع بين يوم وليلة ، للحاق بمن سبقنا ولكن فلونا مطمئنة بأن كل من سار على الدرب وصل .

لم نقض الثورة على نظام الاكان من أنظمة العهود البائدة التي لن تجد خيرا بعد اليوم الا في متاحف الآثار البدائية ، سواء في ذلك أنظمة السياسة ام الاقتصاد ، ستؤول الى المتاحف أسلحة الاستعمار والمدون ، وعروش مرصعة بالدر والياقوت تنتقل بالآرث الى الصالح والطالح ، وخزائن وأسمالية ضاربة تمثل فيها الأنانية وصراع الوحوش في الغابات ، ونماذج من أمراض مجتمع قومي كل فرد فيه مسئول عن نفسه وليس غير ، وستؤول الى المتاحف عما قريب نماذج أمراض مجتمع دولي كل دولة فيه مسئولة عن نفسها وليس غير .

اما مجرى التاريخ ففيه النظام الجمهوري الذي تسلم بفضل الامة مختارة قيادها الى اصلي ابنائها ، وفيه التحرر من الاستعمار والعدوان ، وفيه كل مجتمع اقام كيانه الداخلي على أسس التكافل بين افراده ، كل واحد مسئول عن نفسه وعن غيره ، لا يهنا للشيء المتخيم طعام وبعض مواطنيه جاعون ، وفيه أيضا مجتمع دولي لا تهنا فيه دولة متقدمة بخيراتها اذا كان غيرها من الدول متخلفا .

ولكننا لن نصل الى هذا التكافل الدولي الا اذ انهم القضاء على جميع أمراضه التي تمثل الأمراض التي نفتال المجتمعات القومية ، فقد يتشبث الاستعمار بمطامعه وليس القنعة جديدة تمثل في السيطرة

ومجرى التاريخ ..

الاقتصادية والثقافية ، وقد تصمد نزع الاحتكارات فتحول من المال الى احتكار العلم ، ولكن مجرى التاريخ كغيبيل بالقضاء على كل هذه الحماقات .

ستمضى السفن في مجرى التاريخ طاملا هيت عليها رياح العبدل والحرية ، فلن يستقيم التكافيل الا بجهود يبذلها الافراد محبة وطواعية ، واذا كان هذا هو شأن المجتمعات القومية ، فان القول يصديق أيضا على المجتمع الدولى ، فلا سلام للممالك الا بتكافل الدول بعضها وبعض في جو يسوده العبدل والحرية ، وحين يستقر الايمان بهذا التكافل تسهل نزع السلاح .

نستقبل العيد العاشر للثورة وقد احتلت بلادنا مكائنها المرموقة بين الدول ، شرفها مستمد أيضا من شرف فائدها ورئيسها ، ان صورته معلقة في بيوت شعوب كثيرة في آسيا وافريقية لانها ترمز الى جهاد أمة من أجل حياة تظلها الكرامة والرخاء والاستقامة الخلقية .

ويسر « المجلة » ان تحتفل - في حدود رسالتها - بالعيد العاشر للثورة ، فتصدر عددها بأبحاث اشترك في تحريرها طائفة من اساتذتنا الاجلاء ، وبعض من كتابنا الجدد ، دلالة على التكافل الذى ننشده بين الاجيال .

و يتقدم هذه المقالات نص المحاضرة التى ألقاها السيد حين ذو الفقار صبرى نائب وزير الخارجية في المعهد السويدى للشؤون الخارجية في أثناء رياسته لبعثة الصداقة الى دول الشمال في اوروبا ، وهى تجسלו اهداف ثورتنا ومبادئها الاجتماعية واسسها الفكرية .

ولم يفت « المجلة » دلالة افتتاح الرئيس جمال عبد الناصر لمتحف مختار فكانها الدولة كلها تكرم الفنان وتحتفل به . لذلك ضمنت هذا العدد مقالات عدة عن فناننا العظيم ورسمت على الغلاف صورة تمثاله الذى بشر بالثورة وعبر عن نهضة الوطن .

يحيى محسن

التقدم الاجتماعي

في جمهوريتنا العربية المتحدة

يقدم: **حسين ذوالفقار صبري** نائب وزير الخارجية

وليس معنى هذا أن النصف الآخر كما موزعا توزيعا عادلا على بقية الستة والعشرين أو السبعة والعشرين مليوناً من السكان ، وإذا مضينا في البحث تكشف لنا حقيقة زهية أخرى : وهي أن ٥٪ من السكان كانوا يملكون ٩٥٪ من ثروة البلاد ! وهكذا نرى أن الخط البياني للملكية يرتفع بتلبية تخيلية إلى الأولى أن أقول أنه يهبط بنسبة خيالية .

فأي مجتمع هذا الذي تعيش فيه القلة في ثراء فاحش على حين يعيش سواد الشعب في مستوى أقل من الكفاف ؟
قد يتساءل الناس في حيرة لماذا صير الرئيس جمال عبد الناصر طويلاً - تسع سنوات كاملة بعد ثورة ٢٣ يوليو من قبل أن يدفع الجمهورية العربية المتحدة إلى طريق تحول اجتماعي جذري ؟
والجواب سهل :

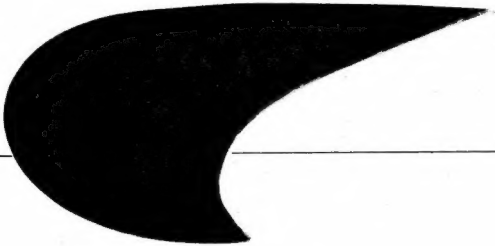
إن علماء الاجتماع في أيامنا هذه يرون أن الإصلاح الاجتماعي والمبادئ الاجتماعية والأفكار الاجتماعية ينبغي ألا تتحكم فيها تلك الحدود التي رسمت تعسفا بقصد تسهيل الدراسات الفطرية بحيث تفصل بين علم الاجتماع وبين علم النفس الاجتماعي والعلوم السياسية وعلم الاقتصاد .

ل عظيم الشرف أن أتبع لي الفرصة لأتحدث إلى جمعكم الموقر هنا في استكهولم في « المهند السويدي للشئون الدولية » - ويسعدني أن السلطات المختصة قد اختارت أن تدور هذه المحاضرة حول موضوع يمثل خير تمثيل فلسفة « ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ » وهو « التقدم الاجتماعي في الجمهورية العربية المتحدة (١) » ولو أنني اعتقد أن كلمة « التقدم » تقصر عن وصف ما هو حادث فعلاً في الميدان الاجتماعي في بلدنا .

من الأقوال المأثورة أن مصر هبة النيل ، فلولا هذا النهر العظيم لاستحال وجود الجمهورية العربية المتحدة كما نعرفها اليوم ، وما قامت أمة على تلك البقعة من الأرض الجرداء ، وما أصبح الجزء الشمالي الشرقي من أفريقيا الذي تعيش عليه الآن إلا امتداداً لصحراء أفريقية الكبرى الفاحشة .
هبة النيل - ولكن لمن ؟

قبل أن يصدر الرئيس جمال عبد الناصر القوانين الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ كان أقسل من مائتي شخص (أو على وجه التحديد ١٦٧ شخصاً) - معظمهم من الأجانب يملكون نصف ثروة البلاد .

(١) ترجمة المحاضرة التي ألقاها سيادة في معهد الشؤون الدولية في مدينة استكهولم في السابع من يونيو سنة ١٩٦٢ .



فنحن الآن نرفض أن نكون مجرد أداة تستخدمها
نظرية اجتماعية مهما تكن هذه النظرية متعاسكة
محكمة .
ويأبى الإنسان اليوم لحياله أن تقصر على اتخاذ
نظام مغرور ووظيفة محددة ، فتتحول الى عجلة
منغفزة آتية تصنع كبير هو المجتمع .

فان هذا من شأنه أن يؤدي بالإنسان الى الشعور
بالمراة من اخفاقه في تحقيق ذاته ، حتى لو توافرت
له كل الضمانات الاقتصادية ، ولا يلبث هذا الشعور
أن يتلمس طريقه للانطلاق ، فلا يجده الا في صورة
انفجار أموج .

وان الفلوف في التجريد العقل عند تطبيق نظرية
من النظريات يشبهه حال طبيب أخصائي يخرج
من حجرة الجراحة ويقول « لقد نجحت الجراحة أتم
نجاح ولكن المريض مات مع الاسف » .

ومن رأى عالم الاجتماع الألماني كارل مانهايم ان
من أهم مميزات ثقافتنا المعاصرة أنها تفصح ما أمكن
من مجال التجريد العقل بحيث لا يبقى خارجه الا
النزير اليسير ، وعلى ذلك يوصف سلوك الإنسان
بأنه هو المجال الذي لم يخضع بعد لضوابط التجريد
العقل .

فان أساتذة علم الاجتماع يفترون اليوم
من هذه الفروع كلها ، بل يفترون أيضا من علم
الاجناس من أجل أن تتوافر لهم وتشكل نظرة شاملة
للمجتمع تضم أسسه وتفاصيله كلها .
ولن اليض في الكلام عن الدراسات النظرية ، إنما
تمدنا بعلومات قيمة فيما يتعلق بنشأة الأفكار
والأبحاث الاجتماعية ، وهي أيضا تعين على تنبيه
الذهن الى مجالات واحتمالات كثيرة ولكنها لا تفعل
شيئا أكثر من هذا .

لذلك فان الطريق الى الإصلاح لا يمكن قطعه
الا بوسيلة واحدة هي العمل عن طريق التجربة
والخطا .

والمشكلة الكبرى هي أن الدراسات النظرية
تغالى في الاعتماد على التجريد العقل لكننا جميعا
نعلم - وإذا كنا لا نعلم فيجب علينا أن ندرك - ان
التجريد العقل لا ينجح في ضبط تفكير الإنسان
وآماله ومطامحه ، فهناك مؤثرات متعددة تكمن في
وعيه الباطني ، والصفة الغالبة على كل مجتمع أنه
يتأبى على أحكام التجريد العقل ، والإنسان اليوم
يرفض أن تصب حياته في قوالب جامدة تفصالي
الأحكام التجريدية أو القوانين البيروقراطية في
فرضها وتقسيمها وتنظيمها .

وسيلة تكتيكية مبرنة من حيث الرأي المذهبى .
وسيلة تكتيكية محددة البرنامج .
وسيلة تكتيكية يمكن ترجمة أهدافها الى قسم
فعالية .

وسيلة تكتيكية تسدرك ان المجتمع ليس كيانا
ماديا جامدا ، بل هو جماع ميول الأفراد ومطامعهم
فى عالم دائم التحول .

وسيلة تكتيكية تفرلذان كل استجابة وتحقيق لهذه
الميول ينشأ عنه تلقائيا تبدل فى الوضع القائم
للمجتمع بمعد الطريق من ثم لظهور ميول ومطامع
جديدة تحتاج هى الأخرى بدورها الى الاستجابة لها
وتحقيقها .

وهيأت أن تهتدى الى هذه الوسيلة التكتيكية عن
طريق تعاليم المذاهب النظرية مهما أقيمت عن بصير
وروية .

اعود مرة أخرى الى كارل مانهايم ، واقول انه
لايسعى الا أن أوقفه على رأيه بأن الأساس الحقيقي
لكل تطور جديد للدولة أو المجتمع ومنحه شكله فى
المستقبل مرة بعد أخرى لا يمكن أن يتحقق الا بفضل
عون القوى الرجعية ، تلك القوى الكامنة فى ضمير
الشعب ، العاملة فى صمت ، انها روح الشعب ،
VOLKSKEIST ، فهذا هو تعبير كارل مانهايم ،
ولكن استغلنا أن نأخذ على عاتقنا مهمة الاهتمام
الى هذه الوسيلة فى يوليو سنة ١٩٥٢

كان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق
الافطاعيين الذين يملكون الأرض وكل ماعلى الأرض
من انسان وحيوان .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق
مصالح الشركات الأجنبية العتيدة التى تحصلون
أرباحها الضخمة الى المصارف فى لندن وباريس .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق
عدد لايزيد على خمسة أو ستة من رجال المال أو
الصناعة يتخذهم المولون الأجانب قناعا يخفى تحته
تحكمهم فى ثروة البلاد . وقد حدد لهم هؤلاء المولون
نطاقا ضيقا فى مجال الاقتصاد الوطنى ، فلم يكن
يتعدى مصرفا ماليا واحدا وبعض صناعات احتكارية
مثل السكر والمنسج .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق
حصص ٩٥% من الثروة القومية فى يد نفر لايتعدى
٥% من السكان أغلبهم من الأجانب - تاركين غالبية
الشعب العظمى فى مستوى أقل من الكفاف

انه يدرس كيان المجتمع فيجده قائما على الفروق
بين الطبقات - وهذه ظاهرة لاغير متبها حتى فى
المجتمعات التى تزعم أنها أذابت المجتمع فى طبقة
واحدة ، ويستنتج من ذلك أن مكان الفرد ووظيفته
فى المجتمع لايتحددان الا عن طريق السعى
والمنافسة ، وهما أن أردنا الوصول الى الأسس
الجوهرية ليسا أكثر من نشاط لايفضخ لضبط
التجريد العقلى ، وهكذا يعرفها مانهايم .

وهناك رأى آخر لعالم اجتماعى جليل من النمسا
هو البرت شافل يقول اننا حين نرقب التطور
الاجتماعى السياسى للمجتمع ما سنلاحظ فى كل وقت
من الأوقات عاملين واضحين :

الأول خاص بالظواهر الاجتماعية التى اتخذت لها
نمطا منتظما بحيث تصبح قابلة للتكرار بانتظام ،
وهى متعلقة بأعمال الدولة الروتينية - أى ميدان
الإدارة .

والآخر خاص بظواهر لا تزال فى دور السكون
ويتوقف مصيرها على اصدار قرارات ويترب
تلقائيا على اصدار هذه القرارات نشأة وضع جديد
عظيم المثل - وهذا هو ميدان السياسة لا بحسب
المفهوم الضيق لهذه الكلمة ، بل بحسب مفهومها
الواسع الذى يشمل سياسات المجتمع كافة من جميع
نواحيها .

ولذلك جاز لنا أن نقول ان كل تفاعل اجتماعى
وليد اوضاع مستقرة روتينية تحيط بها من كل
جانب اوضاع لايفضبطها التجريد العقلى .

فالانسان كما قلت سابقا يرفض أن تمنسلف
حياته فتصبح مجرد أداة ، يستخدما نظام جامد
للمجتمع ، بل انه يفضل أن يكون انسانا قادرا على
أن يشكل حياته ويوجهها داخل مجتمع من طبعه ان
يكون دائم التحول .

فالشكل الكبرى فى المجتمعات المعاصرة كما
نراها هى أن الانسان لا يكتفى بدوامه السعى من
أجل رفع مستوى معيشته ، بل انه يتطلب من
المجتمع أن يهبى له القدرة على التحرر من قيود
الطبقات .

ولئن تؤمن من أجل هذه الأسباب أن التقدم
الاجتماعى لايتحقق عن طريق التعاليم المجردة لآى
منهج اجتماعى ، مهما بدا هذا المنهج مثالا لكمال
فى عين الناس ، وانما يتحقق التقدم الاجتماعى عن
طريق السعى الدائب للاهتمام الى وسيلة تكتيكية :

وإذا تأملنا الترتيب الذي رسمه الرئيس جمال عبد الناصر في تعداد أهداف الثورة الستة ، وإذا لم ننس أن الاستعمار كان مسيطرا على الوطن عن طريق تركيز القوة في يد ملاك اقطاعيين قلائل ، وفي يد خمسة أو ستة من رجال المال ، وفي يد الشركات والمصارف الأجنبية الكثيرة - إذا فعلنا ذلك كله وضع لنا أن طريق العدل الاجتماعي لم يكن ينفسح أمامنا إلا إذا قضينا أولا على الاستعمار وأعوانه الاستعمار الذين تتمثل قوتهم في احتكارهم لثروة البلاد أضرارا بغالبية الشعب العظمى ، التي يضيق عليها ضيقا متزايدا بإطراد وثاق الفقر والجوع .

في الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر قسام عرابي وهو أكبر ضابط مصري في الجيش ، فقد كانت أغلبية الضباط من الأتراك ، بثورته ضد أجداد الملك فاروق لأنهم فتحوا باب الوطن على مصراعيه ليبدل منه المغامرون الأجانب من كل جنس وملة . أجداد فاروق الذين استولوا على الأرض الزراعية كانها ملكهم الخاص ، وجادوا بغنائمها على البدم والاقبياع .

فلما نار عرابي حرب الخديوي توفيق ، والناس المعونة من بريطانيا ، فلم يلبث أن حط الاستعمار بكله على البلاد ، ومن ورائه مصالحه الخاصة التي كان لابد له أن يدافع عنها بأهداره لكل حق من حقوق الشعب .

وخاب الجيش المحتل في المعركة مرة بعد أخرى ، وكانت السلطات الفرنسية المشرفة على شركة قناة السويس قد أكدت لمرابي أن القناة ستسد في وجه كل خصم يهدد سلامة مصر ، ولكن هذا التأكيد لم يكن إلا محض كذب ، وتمت الخيانة وفتحت القناة للجيش البريطاني التي أخذت جيش عرابي على غرة في مدينة التل الكبير غرب الاسماعيلية وسحق الجيش الوطني ، ودخل الخديوي توفيق مدينته القاهرة عاصمة ملكه يحوطه حرس من جيش الاحتلال .

ولكن هيبات لقاومة الشعب أن تخمد ، لقد كرم الاستعمار لم عرابي ونفاه ، ولكن الشعب لا يهضم شيئا يبرزون إلى مقدمة الصفوف لحمل راية الجهاد . وظل قلب مصر ينبض بالشسورة إلى أن انعادت ثورة سنة ١٩١٩ ، ولكنها كانت ثورة مقدرا لها أن تخفق ، لأنها قبلت وأمنت بزعامات حزبية في حين كان أعضاء هذه الأحزاب ينتمون إلى الطبقات

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق الاغبي نظام ديوقراطي فاسد يتسنى فيه لبعض التسليح المتنازعة التي ليس لها من صفة الأحزاب السياسية إلا الاسم تحسب ، أن تقفز إلى مقاعد الحكم مستعينة في ذلك بعون الأجنبي .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن بفضل قدرته على إرهاب الأسرة المالكة ، وإنها أسرة ينازع كثير من أفرادها الملك « فاروق » حقه في الجلوس على العرش ، ويتمنون أن يحل كل منهم محله ، ولكنهم يعلمون أن لا وسيلة لهم لتولي العرش بدله إلا إذا سمح لهم البريطانيون بذلك ، فمرغوا جياهم تحت أقدام هؤلاء الأجانب .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق الملك فاروق ذاته ، إذ أن حسنه وجشعه في حيازة المال قد أوقعت الشعب كله في أسر الفقر ودفعه إلى حافة الجوع .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن بوسائل مباشرة فعالية لا يتورع عن استخدامها إذا أخفقت وسائله غير المباشرة التي تعدناها من قبل ، وذلك بفضل جيوشه التي تحتل أرض الوطن فعلا .

وهكذا كان وضعنا حين أشعل الرئيس جمال عبد الناصر ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وأعلن مبادئ الستة :

- القضاء على الاستعمار وأعوانه
- القضاء على الإقطاع .
- القضاء على الاحتكار .
- إقامة عدل اجتماعي .
- الحفاظ على سلامة كيان البلاد بأشياء جيش وطني قوي .
- إقامة حياة ديموقراطية سليمة .

وينبغي لي هنا أن أتربث قليلا لأشير إلى أن هذه المبادئ الستة تتعلق كلها بمشكلات تندرج في نطاق السياسة الداخلية . ذلك لأن أنباء زائفة حملت كثيرا من الناس في كل مكان على التساؤل لماذا زججنا بأنفسنا في معترك السياسة الخارجية على حين أن مشكلات السياسة الداخلية جديرة بأن تستغرق كل تفكيرنا واهتمامنا ؟

والحق أن سياستنا الخارجية لم تكن إلا ثمرة طبيعية ورد فعل لا مفر منه لمواجهةنا لقوى خارجية عددت سلامة أهداف سياستنا الداخلية .

ونقل البترول والبنزين ، بل نقل المياه في الفناطيس
من قواعدهم العسكرية المجاورة .

وقدما يشن مناورات كثيرة على معسكراتهم
ومستودعاتهم ، وسرعان ما أدركوا أن تلك القاعدة
العسكرية الضخمة التي أقاموها على أرضنا لا يتأتى
لها أن تصبح كما حسبوا من قبل درعا يقيهم
هجوماً خارجياً محتملاً وأن لم يتحقق ، وسرف
الجيش البريطاني كل جهده لشيء واحد هو
المحافظة على سلامته وحياة جنوده ، وسط شعب
مصر الذي يكن لهم العداء .

وهكذا انقلبت هذه القاعدة العسكرية الى معسكر
اعتقال كبير للجند البريطانيين .

وإذا أضفت في التحدث عن هذا كله فمن أجل أن
أرسم لكم صورة للأوضاع التي كانت سائدة في
بلادنا منذ سنة ١٩٥٢ الى سنة ١٩٥٦

ونحن إذا بقينا خلال تلك الفترة نقاتل من أجل
الاستقلال ، فإن ذلك لم يمنعنا من أن نخطو أول
خطوة كبيرة في طريق القضاء على الظلم الاجتماعي .
لنصدر قانون الإصلاح الزراعي الذي وضع حداً أعلى
في ملكية الأرض لإبتعاذه أحد ، وقسمت الأراضي
المزيلة الى ملكيات صغيرة وزعت على أكبر عدد ممكن
من الفلاحين .

وكان من رأى بعض النقاد أن تقتضي الملكية العقارية
على هذا النحو سبيل على خفض الانتاج الزراعي .
ولكن هذا لم يحدث بفضل النظام التعاوني الذي
اعتنقناه في الوقت عينه ، فهو الذي أتاح للجهود
والموارد المالية الفردية أن تصب في معين واحد يكون
في خدمة صغار الملاك على أساس اقتصادي سليم .
وقد أتى لنا الإصلاح الزراعي بثمرات عدة :
أولاً : تحرير الفلاح من السيطرة السياسية التي
كان يتمتع بها ملاك الأراضي الإقطاعيون من قبل .

ثانياً : وضع حد لارتفاع ثمن الأراضي ارتفاعاً
لامبرور له ، فإن المدخرات المالية كانت لاتتجه الا الى
شراء الأراضي مما أدى الى رفع أسعار المحصولات
الزراعية الى حد يفوق قدرة الشعب على الشراء ،
وفي هذا تعريض لكياننا الاقتصادي كله للخطر .

ثالثاً : توجيه المدخرات لتحويلها من التملك
العقاري الى انشاء صناعة كنا في أشد الحاجة اليها .
وأحب أن أوضح لكم أننا لم نلجأ الى مصادرة
ملكية أصحاب الأراضي العقارية ، فقد دفعت لهم

العليا التي لاتحس بأوجاع الشعب ومطامحه ، هذا
الشعب الذي سيجود هو يده في مراكب الثورة .

وأدرك الاستعمار أن استخدام القوة لن يزيد
الثورة الا اشتعالا ، فالتى بالسيف ولجأ الى الحيلة
والخداع وتظاهر البريطانيون أنهم يقبلون التراجع
والميل الى التساهل وأعلنوا أنهم على استعداد لمنح
مصر استقلالها ، وأخيراً جاءت متحتهم هذه في
معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وهي معاهدة تبطئ كل فقرة
فيها فرض قيود على هذا الاستقلال بحيث تجعله
بمشاية قوقعة جوفاء ، لاقية لها .

سأوجز لكم الصورة كما رسمها ميكائيل
أيونيديس - خبير بريطانيا في شئون الشرق
الأوسط ، فبحسب رأيه كان البريطانيون على
استعداد لمنحنا الاستقلال بشرط ألا نعمل شيئاً
نستقل فيه عنهم ، ثم وقفوا منا موقف المتفرج
المتباعد ، الذي يفترقوه وهو يراقب صراع الأحزاب
السياسية حول مناصب الحكم ، ولم يكن هذا الصراع
الا وجهاً آخر للصراع بين مصالح متضاربة لطوائف
من ملاك الأرض على حين بقيت غالبية الشعب تئن
من ارهاق الظلم الاجتماعي .

وكان لابد من طرد المستعمر ، لقد كان طرده هو
الشرط المبدئي الأساسي لا استرداد الوطن لكرامته
فحسب أو لبلوغه هدفه في الاستقلال ، بل لتجهيز
الطريق أمام ثورة اجتماعية جذرية ، هي التي
اندلعت سنة ١٩٦١ ، حينما أعلن الرئيس جمال
عبد الناصر القوانين الاشتراكية .

لم تكن معاهدة سنة ١٩٣٦ تجيز أن يزيد عدد
الجيش الانجليزي المربط في قناة السويس عن
عشرة آلاف جندي ، ولكن عددهم في الواقع بلغ
مائة ألف ، من حولهم قواعد حربية قوية قريبة في
قبرص ومالطة وعدن

وكنا ندرك تمام الإدراك أن الاستقلال ليس منحة
توهب بل هو حق ينتزع ، فأعدنا العدة لهجوم
مزودج : الأول عن طريق رسمي يتمثل في الدخول في
مفاوضات مع الممثلين الدبلوماسيين لبريطانيا ،
والآخر عن طريق أنجع يتمثل في إخضاع الجيش
البريطاني المحتل لبلادنا لضغط ومقاومة فعليه .

فصلنا منطقة القناة عن بقية البلاد ، ومنعنا عن
الجيش البريطاني كل زاد ، فأرغقتهم نفقة نقل الزاد
وملايين زجاجات البيرة التي لاغنى عنها لجندهم ،

الحكومة ائمان الاراضى التى نزلوا عنها فى مسورة
سندات على الخزانة العامة .

لم يكن مطلبنا هو الانتقام ، بل العدالة ، وكان
لامر من اعادة توزيع الثروة القومية . ولكن لا عن
طريق العنف والقوة ، فبشل هذه الوسائل لتاجر
وراسها الا الشعور بالمرارة .

وحرص الرئيس جمال عبد الناصر فى تلك الفترة
على أن يجعل بتنفيذ خطة جريئة ترمى الى نشر
التعليم فى جميع أرجاء البلاد

وكانت مدارسنا مركزة فى مدينتين كبيرتين ،
وفى عواصم المديريات ، فانشئت المدارس فى الريف
بسرعة مذهلة ، أى بمعدل مدرستين كل ثلاثة ايام
وكانت هذه المدارس تقام اعتبارها جزءا من نظام
خدمات عامة متعددة الجوانب يشمل مراكز تعنى
بالصحة والثقافة والترفيه ، ذلك أن الرئيس جمال
عبد الناصر يؤمن أن التعليم هو حجر الزاوية لكل
اصلاح اجتماعى وهو اساس كل نمو فى الانتاج ،
هذا النمو الذى لا يتأتى بوفته رفع مستوى المعيشة
واقامته على أسس عادلة .

ومضى صراعنا للاستعمار والسيطرة الاستعمارية
على مواردها المالية عن طريق شركات اجنبية تبعت
باراباجها الضخمة الى مصارف لندن وباريس ، ولكن
هذا الصراع بلغ نقطة تحول حين قمنا بتأميم قناة
السويس .

كانت شركة قناة السويس السابقة تلتهم بلذة
وطمانينة جانبا كبيرا من الدخل القومى ، لآلىء الا
لأن اصحابها استطاعوا أن يفرقوا فى الديون حاكما
مصريا متصفا بالسفاهة والغفلة ، ثم تحصل الشركة
من الارباح ما يساوى راسمالها اضعافا مضاعفة ، مع
أن هذه القناة شقها بالسخرى آلاف من العمال
المصريين الذين عملوا كالعبيد وانتزعهم الظلم
والاستبداد من قراهم وأرضهم .

ولست بحاجة الى تذكيركم كيف ثارت ثائرة
حكومتين فى دولتين عظيمتين وطاش عقلمها لآلىء
الا لاننا رددنا الى ملكيتنا ما كان من حقنا طوال الوقت
رأت هاتان الدولتان أن احدى وسائل ضغطهما
على مصر - وانها لوسيلة مهمة فعالة - قد انفلتحت من
ايديهما ، فهاج هياجهما ، وقامت بشن عدوان جماعى
أبم على مصر كان محل سخط العالم أجمع .

وقد لقينا من الأمم المتحدة باتفاق فى الآراء بتقارب
الاجماع كل تأييد ومساندة ، وقد اعتمدت الأمم

المتحدة فى ذلك اكبر اعتماد على الجهود الفاتكة
التي بذلها حينئذ سكرتيرها العام المأسوف عليه
هامرشولد الذى لا تكف عن الاعتراف بجحيله .

وان عمل بلادى فى الميدان الاقتصادى لا يمكن
فصله كما قلت لكم سابقا عن عملها فى الميدان
السياسى الاجتماعى فما هذان العاملان الا عنصران
متداخلان فى كيان كل واحد .

فقد أدرك الرئيس جمال عبد الناصر منذ اليوم
الأول للثورة أن لاسبيل الى اقامة الحكم على نظام
ديمقراطى سليم الا اذا استند الى دعائم ديمقراطية
اجتماعية أيضا ، وأن التطور الاجتماعى الذى يعالج
مطامح متشابهة متحركة فى عالم لا يكف عن التحول .
هذا التطور لا يمكن توجيهه بالقهر من عل وانما
يكون توجيهه من طريق اقامة ما يلزمنا من نظام
سياسى يستلهم فى توجيهه القوى الروحية الكامنة فى
ضمير الشعب ويعتمد عليها .

ونؤمن أيضا ان وطننا لا يستطيع توفير العدالة
الاجتماعية لشعب يتزايد عدده بسرعة كبيرة طالما
يقف نظامه الاقتصادى أسيرا فى قبضة المبادىء
الاحتكارية الانهازية ، ان جاز لى أن أصف بلفظ
المبادىء هذه الوسائل التى لآمبدأ لها .

فكان من الضرورة الحتمية انشاء هذا النظام
اللازم لنا والذى سيتكفل برسم طريقنا القادم فى
الاقتصاد والسياسة الاجتماعية .

وكنا نجد قبل سنة ١٩٥٢ نفرا ممن يطلق عليهم
وصف المستعبرين الاذكيا يآسون فى أنفسهم قدرة
عجيبة على التسلق الطفيل الى الطبقات الراقية ، كما
كنا نجد نفرا من الناس يقنعون بمراقبة الأوضاع
من بعيد ، كنا نجد هؤلاء جميعا يكتفون بالنظر الى
السطح البراق دون أن يفتنوا الى ماتحت هذا
السطح من سمير اليأس .

فكان من عادتهم فى الماضى ، بل من عادة بعض
الناس اليوم ، القول بأنه من نعم الله على بلادنا أن
حكمتها بريطانيا ، فهى التى جعلت الشعب يتدرب
على نظام الديمقراطية الغربية الحديثة ، فهذا النظام
فى نظرهم - وربما فى نظركم أيضا - أرقى نظم
وصل اليه الفكر السياسى .

ولكن كل نظام اجتماعى فى أى عهد من العهود
منذ افلاطون بل من قبله عند المدينات القديمة فى
الصين والهند كان يعد دائما فى نظر واضعيه أنه
أرقى نظام وصل اليه الفكر السياسى فى وقته ، وقد

أما الصناعات الأخرى التي تمتد الشعب بالبطانة الاستهلاكية الضرورية ، فقد تمت حمايتها من أن تنزل إلى طريق الغلالة في جنى الأرباح عن طريق سيطرة الأفراد بتحديد نصيب كل مساهم فيها بحيث لا يزيد عن مبلغ عشرة آلاف جنيه .

وتم كذلك رفع حد الضرائب التصاعدية للتقليل من الفوارق الاجتماعية التي عانى منها الشعب طويلا .

إننا نؤمن بالملكية الفردية ، بل إننا نعمل على تشجيعها بإفصاح قاعدتها ولكننا لا نؤمن بأنه من العدل أن يملك ٥ ٪ من السكان ما مقداره ٩٥ ٪ من الثروة القومية .

كما أننا لا نؤمن أن التقدم نحو الاشتراكية لا يتحقق إلا بفضل الصراع بين الطبقات بل نؤمن أنه يتحقق بفضل التقليل من الفوارق بين الطبقات بالقدرة الذي تطيقه الطبائع البشرية .

لا نؤمن أنه في الامكان اخضاع الشعب للمساواة الاقتصادية بين أفرادها جميعا ، فمن شأن هذا الإيجال أن يؤدي إلى تسجيد الحدود الدنيا وحدها ، ولكننا نؤمن أن إتاحة الفرص ينبغي ألا تكون كما حدث في الماضي حقا تنفرد به بعض الطبقات المتعززة ، بل إننا نؤمن أن إتاحة الفرصة حق للجميع ، وأن كل فرد خالق بجزء يتناسب هو وجهه وتجربته .

وقد قال بعض النقاد إننا نعلمنا بسبب التأميم على القضاء على المنافسة التي تستنهض هم الأفراد .

وقد ثبت فساد هذا القول ، فإن الصناعات التي خضعت للتأميم الكامل أو الجزئي قد جمعت في مؤسسات مستقلة لاتحررها المنافسة بينها ، بل إننا دفعنا بالمنافسة إلى داخل المصنع ، محاولين بذلك إقامة جسر على الهوة التي تفصل بين العمال والإدارة في بعض الدول الصناعية المتقدمة ، فاصبح أعمال المصنع وموظفيه عندنا الحق في أن يتسوب عنهم مثل لهم في مجلس إدارة المصنع يتم اختياره عن طريق الانتخاب .

فلم يعد عمال المصنع عندنا أو موظفوه مجرد أجزاء أو مستخدمين ، ونحن نجد في الدول الصناعية المتقدمة أن أصحاب المصانع والمساهمين في رأس مالها هم الذين يستولون على جميع أرباح المصنع أما عندنا فإن ٢٥ ٪ من هذه الأرباح تدخل جيوب العمال زيادة على أجورهم المستحقة لهم . فلم يكن

إنيت التاريخ كما أثبتت التجارب أن اتصاف نظام بأنه ارتقى نظام وصل إليه الفكر السياسي إنما هو نوع من أحلام الإنسانية عن المدينة الفاضلة .

أرجو ألا تسيئوا فهم كلامي ، قد يكون نظام الديمقراطية الغربية خير نظام ، ولكنه خير نظام للأمم الغربية ، وربما يساورني شيء من الشك في دوام رضاء هذه الأمم الغربية بهذا النظام كما هو الحال الآن .

وهذا النظام ذاته لم ينجح حتى في الأمم اللاتينية ، بل أن هذا النظام لم يستتب في إنجلترا إلا بعد مرورها في انقلابات عدة : الماجنسا كارتا ، اعدام الملك شارلز ستوارت ، حكم المائة وهكذا أن كل تطورات المجتمع والسياسة ما هي إلا نوع اجتماعي لا يتحقق إلا إذا جرى على أصول نموه العضوي ، ما أقرب شبهه بشجرة حية تنفذ جذورها إلى أعماق أرض الوطن ، وتمتد فروعها في الجو الذي يناسبها ، وما أبعد شبهه ببناء أصم من الحجر والاسمنت يقام وفقا لرسم مستورد من أجواء اجنبية غريبة .

وكان لأمفر لنا من أن نتلمس طريقنا إلى هذه الأهداف خلال السنوات العشر الماضية ، وكنا قد مررنا من قبل بتجارب متعددة .

فهينة التحرير كانت في الحقيقة محاولة لتنظيم حياتنا السياسية الاجتماعية في أعلى السلم .

وكان الاتحاد القومي يهدف إلى الارتكاز على سند شعبي ، ولكن غرضه فاق عليه لأن القوميين الاشتراكية التي عرفناها سنة ٦١ لم تكن قد صدرت بعد ، ولذلك برزت الطبقة الوسطى المرسدة في الاتحاد القومي وبسعت جناحيها عليه .

إننا لا نستطيع أن نطوى صفحة هذه التجارب لأنها إن كانت بالنسبة لنا بمثابة الغرم ، لم تخل مع ذلك من فوائد ، فهي التي أثارنا لسا الطريق وتعلمنا منها ولا ريب دروسا ناعمة .

وإذا كان الإصلاح الزراعي أول خطوة كبيرة نحو إقامة مجتمع جديد فإن القوانين الاشتراكية الصادرة في يوليو ١٩٦١ هي ولا ريب الخطوة الكبرى اللاحقة .

فقد تم تأميم الصناعات الرئيسية التي كان من الممكن لها أن تحتكر السوق .

وتم كذلك التأميم بنسبة ٥٠ ٪ للصناعات الأخرى التي تؤدي دورا كبيرا في حقل الخدمات الاجتماعية أو في ميدان التجارة .

وعنا فصل السيد للمؤتمر مراحل المؤتمر الوطني للقوى الشعبية وعرض الميثاق الوطني عليه وإقراره بعد مناقشته ومناقشة حرة ، ثم استطرد يقول :

وسيصبح الميثاق ذاته بعد أن يقره المؤتمر القومي الوثيقة التي تتضمن فلسفة نظامنا السياسي الجديد ونظام المجتمع الاشتراكي التعاوني الديمقراطي .

وإن الرئيس جمال عبد الناصر يؤمن أن المهمة الأولى للدولة هي أن تخدم لا أن تحكم الشعب ، ونحن نرعى إلى إقامة حكومة لامركزية إلى أبعد الحدود .

إن أعضاء الاتحاد الاشتراكي العربي الذي سيتم تأليفه قريباً سيتولى انتخابهم طبقاً للتسويات والإجراءات التي يحددها المؤتمر الوطني المنعقد الآن وسيقوم هؤلاء الأعضاء بتشكيل الشعب في جميع المجالس الإدارية ومجالس المدن والقرى في جميع أرجاء الوطن .

وستتوقف على تصويتهم إقرار أو تنفيذ كل عمل يحدث في كل قرية ومركز ومدينة .

وستتمتع المحافظات بحرية واسعة في تنفيذ سياستها الحكومية على حسب طاقة ميزانية كل منها ويمكنني القول باختصار أن العمل عندنا سيجري على أساس إقامة حكومة مركزية فيما يتعلق بالتخطيط وإدارة لا مركزية فيما يتعلق بالتنفيذ .

ولن يقتصر عمل نواب الشعب على حضور جلسات اللجنة القومية في العاصمة ، بل سيكون بجانبهم آلاف من ممثل الشعب يقومون بمهام أعضاء المجالس الإدارية المنتشرة في طول البلاد وعرضها .

وهذه المجالس المحلية لن تقتصر على توجيه النظام الاجتماعي السياسي لكل قسم صغير من أقسام الوطن ، بل أنها أيضاً ستؤلف عدداً كبيراً من البرلمانات التي تدل فيها الآراء بحرية بحيث تلم الحكومة بكل ما يستجد من مطالب الشعب وآماله ولا جرم أن الشعب سيفصح عن آماله ومطالبه ، فأننا لن نسمح أن تخفق صوته أوضاع بيروقراطية .

ستسمح الحكومة في مسوئتهم بنقض مجتمع ديناميكي ، تبساً يشتمل فيه جماع الآمال والمطامح التي لا تكف عن النمو .

وبذلك لا يكون التخطيط الذي تتولاه الحكومة بمثابة سياسة جامدة وليدة فكر منعزل في أبراج عاجية تداعيه أحلام المدينة الفاضلة بل صورة صادقة أمينة لمجتمع ديناميكي دائم الحركة والنمو .

هذا يعني نحسب أننا نجحنا في دفع المناقشة للدخول إلى المصنع ، بل يعني أيضاً أن العامل الذي أعان جهده على الانتاج أصبح مساوياً لمالك المصنع في أن كلا منهما له حق في نصيب من الأرباح ، فما المصنع إلا جملة من أدوات حديدية كسيحة لا تدب فيها الحركة إلا بفضل الإنسان ، أي بفضل العامل ، عامل المصنع . وقد تمكنت الصناعات التي خضعت للتأميم الشامل أو الجزئي أن تحقق في تسعة أشهر زيادة في أرباحها بنسبة ١٠٠ ٪

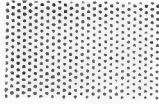
وبدا العمال منذ وقت قريب قبض نصيبهم من أرباح هذه الصناعات .

وليس من المقدّر لنا أن نواجه تلك المشكلة التي سار ذكرها مسرى الأمثال واعتنى بها تسابق الأجور ونفقات المعيشة في الارتفاع بعضها أثر بعض ، وإن بلادنا من بين البلاد القليلة التي تحقق فيها ارتفاع الأجور وعبروت نفقات المعيشة عن مستواها سنة ١٩٥٢ وتشهد بذلك إحصائيات الأمم المتحدة .

ثم خطونا منذ أيام الخطوة الكبرى الثالثة ، حين أعلن الرئيس جمال عبد الناصر يوم ٢١ من مايو على وجه التحديد - الميثاق الوطني الذي طال انتظاره ، وهذا الميثاق هو الذي يشرح خطة نظامنا الديموقراطي ، وسيكون منه بمثابة حجر الزاوية ، أننا نعتقد أن النظام التعاوني الاشتراكي أصبح الأنظمة لبلدنا وأكثرها وفاء بمطالبه وانطباقاً على طباعه .

وهذا النظام يهدف إلى توسيع القاعدة الشعبية التي يتم منها اختيار ممثل الشعب بحيث تمتد هذه القاعدة لتشمل حتى القرى فهذا هو الاقتصاد الاشتراكي العربي الذي يستمد طابعه من الديموقراطية التعاونية .

وقد عرض الميثاق الوطني على مؤتمر قومي يضم ١٧٥٠ عضواً وذلك من أجل دراسة هذا الميثاق ومناقشته ، وقد تم انتخاب ١٥٠٠ من مسؤولاء الأعضاء بواسطة أصحاب المهن الحرة ومختلف الطوائف وفقاً للمبادئ والنسب التي حددها لجنة قوامها ٢٥٠ عضواً تم تعيينهم منذ عدة شهور ليتولوا عمل لجنة تحضيرية لهذا المؤتمر ، وفيما يلي نسبة توزيع مقاعد المؤتمر على مختلف الطوائف



فلسفة الانسان العربى



يقدم : الدكتور احمد فؤاد الاهوانى

الكون . وكفى يستطيع ان يتغلب على الطبيعة المحيطة به وان يستخرجها لمصلحته .

وقد مرت الفلسفة منذ ظهورها على ايدى اليونانيين في تيارين كبيرين ، فهى اما كونية تجعل محور بحثها الامور الطبيعية ، واما انسانية ينشئ تفكيرها من الانسان ويدور حوله . وهكذا كانت فلسفة سقراط الذى قيل انه اول من انزل الفلسفة من السماء الى الارض ، بمعنى انه حول الفلسفة من البحث فى الطبيعة الى البحث فى الانسان .

وتارجحت الفلسفة خلال تاريخها الطويل حول هذين القطبين .

ولقد كانت الفلسفة العربية منذ ظهورها حتى اليوم فلسفة انسانية ، تجعل الانسان العربى محور تفكيرها وبحثها واهتمامها .

ولم تظهر الفلسفة العربية الا مع ظهور الاسلام ، اما قبل ذلك فلم يكن للعرب مستوى الحكمة الجازية ، او لثلل السائر السننى يعبر عن روح الامة ، كما هي الحال فى سائر الشعوب قبل

هل للانسان العربى فى الوقت الحاضر فلسفة يمكن ان تصاغ صياغة نظرية ، ويظهر منها سلوكه فى الحياة . وتميز عن الامة وآماله التى يطلع اليها فى مستقبله ، ويمكن ان تلخص فى مذهب من المذاهب الكبرى التى تتخذ شعاراً وعنواناً ، كما نقول ان المذهب الذى يعبر عن فلسفة الانسان الأمريكى هو البرجماتية ، او الانجليزى التجريبية ، او الفرنسى الوجودية ، او الألماني المثالية ، او الروسى الماركسية اللينينية ، وهكذا .

نعم ، للانسان العربى فى الوقت الحاضر فلسفة ، وله مذهب ونظرية ، هى التقدمية التطورية .

انها فلسفة ثورية فى صميمها ، ولذلك فان منهجها المنطق الثورى ، لا منطق المادية الجدلية الذى تعتمد عليه الماركسية . ولا المنطق التجريبي او الرياضى او البرجماتى الذى تسير عليه الفلسفات الغربية .

وهى فلسفة انسانية تضع الانسان فى المحل الاول ، من الاعتبار ، وتحاول ان تلتصق له المكان الذى يجب ان يشغله فى هذا العالم ، وفى هذا

أن تتجاوز مرحلة الحكمة العملية الى مرتبة الفلسفة النظرية .

فلما جاء الاسلام حمل معه ثورة شاملة في الفكر والأخلاق والاحتماع والدين . ان جوهر الاسلام انه ثورة اكبر على الانسان نفسه الذي ظل يرسخ في اغلال التقليد والتقاليد الزمنية طويلة ، دون أن يحاول النظر الحر والتفكير المستقل الصحيح ليهتدى في هذا العالم الفسيع ، ويسير في الطريق المستقيم .

ومن الاسلام انطلقت الثورة العربية في كل مكان ، شرقا وغربا ، فحررت الانسان في ظل الدين الصحيح ، وهو الدين الحنيف ، دين ابراهيم الذي انبثقت منه اديان سماوية أخرى منها اليهودية والنصرانية ، وكان آخرها الاسلام .

ولم تمنع هذه الفلسفة الدينية الانسان من الاخذ بالفلسفة أو السير مع طريق العلم ، ولذلك فتحت صدرها لجميع الفلسفات وسائر العلوم ، فلم يكد القرن الثالث الهجري يبدأ حتى استمرت العرب حضارة باهرة اعظم كان هدفها تقدم الانسان في شتى النواحي ، فكانت تبراها اعتدى العالم كله بضمونها ، حتى لقد سعت أوروبا الى نقلها والسير على منوالها .

ثم خمدت هذه الفلسفة العربية بسبب جمود التفكير ، والوقوف عند التقليد بأوسع باب الاحتداد ومعارضة حركات التحرير والتقدم .

ولا يمكن أن تظهر فلسفة جديدة الا اذا انطلق الفكر من عقله ، وتحرر الانسان من أغلاله ، وانعكس على نفسه يفكر في أحواله .

وقد شرع الانسان العربي منذ منتصف هذا القرن يتأمل في نفسه ، وتسا في هذا التأمل شعوره بذاته التي أصبح بها واعيا ، فاستيقظ من غفوته ، وهب من رقدته ، واستمد من وعيه بذاته قوة وعزما ، وازادة لا تلبث ، هي وقود الثورة العربية المشتعلة في كل مكان .

ان الوعي بالذات اساس كل فلسفة ، ومصدر كل تقدم ، وسبب كل تحرر وتحرير .

ان وعي الانسان العربي بذاته هو الذي أدى الى ثورته على الاستعمار حتى قضى عليه قضاء كاملا في

بعض اجزاء الوطن العربي ، وعمل رأسها قلب هذا الوطن في مصر ، ولا تزال بقية الاجزاء الأخرى على الطريق النورى الى استكمال هذا الاستقلال .

ان وعي الانسان العربي بذاته هو الذى أدى الى ثورته على الرجعية التي كانت تعوق التقدم الاجتماعى للملايين الشعب العربى .

ثم ان وعي الانسان بذاته هو الذى افضى بعد القضاء على الاستعمار والرجعية ، بعد الثورة السياسية والاجتماعية ، الى السيطرة على اقتصادياته ، والتحكم فيها بغية ترقية الانسان الذى يعيش فوق رقعة الوطن المصري ، وتحقيق حياة افضل تتفق مع ما يتطلع اليه من حضارة . فكان لابد أن يسير في طريق الاشتراكية حتى يتلام مع المرحلة الجديدة التى انتقل اليها من الزراعة الى التصنيع .

هذه جوانب ثلاثة حققتها التقدمية العربية ، وأصبحت واضحة المعالم ملموسة الآثار ، وهى التقدم السياسى والاجتماعى والاقتصادى .

ان الانسان العربى الواعى لم يغفل من حسابيه المعنوي في القيم الاخلاقية التى يجب أن تتطور حتى تتلاءم مع الأوضاع الجديدة . ولذلك أشار مشروع الميثاق الوطني الذى قدمه الرئيس جمال عبد الناصر في مقدمته الى أن الشعب المصرى تحت ظروف هذه المارك الثورية المتشابكة المتداخلة كان مصرا على أن يستخلص للمجتمع الجديد الذى يتطلع اليه علاقات اجتماعية جديدة ، تقوم عليها قيسم اخلاقية جديدة .

وجاء في الباب السابع عند الكلام عن امكانية تحقيق التنمية الاقتصادية ما نصه :

« وانما كل الذى تتطلبه منهم هو العمل المنظم والأمين في اطار الاهداف الانتاجية للسلطة ، وبوصى من الفكر الاجتماعى الذى يرسم لها طريقها الى صنع المجتمع الجديد ، وما يمكن لهذا الفكر أن يطوره من قيم اخلاقية . وجام في هذا الباب نفسه بعد قليل : « ان مجتمع الرفاهية قادرعلى ان يصوغ قيما اخلاقية جديدة لا تؤثر عليها القوى الضاغطة المتخلفة من الملل التى عانى منها مجتمعا زمانا طويلا » .

أولا - بأن تنبع الأخلاق من السلوك نفسه - وأن يلغى ذلك الانفصال بين مفهومها النظري وتطبيقها العمل .

ثانيا - بأن يعدل في الاخلاق - مادام محصور الارتكاز فيها سيصبح السلوك - عن تربيتها بالمواظ على الكلامية ، وأن تبت بالتربية والتنشئة والتعود حتى ترسخ في النفوس الفضائل الجديدة التي تريد أن نطبع الانسان العربي عليها .

ثالثا ، أن نرجع في اخلاقنا العربية الى تراثنا الماضي نستخلص منه الفضائل التي كانت سببا في نهضة الأمة العربية خلال عصور الازدهار .

رابعا ، أن نضيف الى هذه الفضائل ما يتلاءم مع العصر الحاضر ، وبخاصة الانتقال من المرحلة الزراعية الى الطور الصناعي .

الأخلاق سلوكك يفيي الخير ويتجنب الشر ، ويضيئ في طريق الفضيلة ، ويتبعد عن طريق الرذيلة .

انه سلوك ذو ابعاد اربعة بحسب علاقة الانسان بأمور اربعة وهي : (١) علاقة الانسان بربه ، (٢) علاقة الانسان بنفسه ، (٣) علاقة الانسان بغيره من افراد المجتمع ، (٤) علاقة الانسان بصله . وله في كل اتجاه من هذه الاتجاهات فضيلة رئيسية عربية أصيلة .

- ١ - سلوكه نحو ربه هو التقوى
- ٢ - وسلوكه نحو نفسه هو العفة
- ٣ - وسلوكه نحو غيره هو الايثار
- ٤ - وسلوكه نحو عمله هو الاتقان

ورأس هذه الفضائل كلها التقوى ، ولذلك قال تعالى في كتابه مأمناة: انه هدى للمعتقين ، وأنه سبحانه مع المتقين ، فالتقوى سبيل النجاح والخروج من المأزق ، الى آخر ما جاء في القرآن خاصة بهذه الفضيلة الرئيسية -

والتقوى مراعاة ما هو صالح ، وترك ما هو مفسد .

ان الأساس العربي يحض اليوم لعملية تغيير وتطوير وتحرير هي الأساس الذي عليه تمت عملية التغيير والتطوير والتحرير السياسي والاجتماعي والاقتصادي .

وهي عملية تتم جنبا الى جنب مع تلك العملية الخارجية -

هناك نوعان من البناء الجديد ، تشهد معالمها في سرعة مذهلة : بناء المجتمع وماعليه من مظاهر حضارية مثل مشروعات الاسكان وشق الطرق والترع والمصارف وزراعة الأرض البور بل زراعه الصحراء نفسها ، وتشييد المصانع المختلفة واستخراج المعادن من باطن الأرض ، أي استغلال جميع الثروات التي يمكن استغلالها من رقعة الأرض العربي .

ثم بناء الانسان نفسه ، بناء الانسان العربي بناء جديدا ، وحيافته صياغة جديدة ليقوى على مواجهة المطالب الجديدة التي تقتضيها معركة التنمية والتطوير والتنمية .

وهذا التجديد في الانسان العربي يصدر في الواقع عن فلسفة عربية جديدة . انه تجديد في الاخلاق ، وفي النفسية ، وفي العقلية .

ان اخلاقية الانسان العربي من نفسية ، وعقلية هي التي تميز هذا الانسان عن غيرهم البشر الذين يسكنون هذا العالم . هي التي تميزه عن الشرق وعن الغرب على حد سواء .

لقد جمعت الاخلاق العربية مع جمود القيم ، وركود المجتمع ، وتمسكه بالقديم البالي ورفضه أي تقدم وتغيير ، واصبحت تلك القيم وما تعبر عنه من فضائل مجرد الفاظ يتشلق بها دون ان ينجمها عمل يتطابق معها .

لقد بلغت الاخلاق العربية مرحلة من الانفصال التام بين النظر المجرد والسلوك العملي القائم بالفعل . وانتهى الامر بها الى أن تكون مواظ كلامية تلقى من قوق المنابر ولا تؤثر في النفوس .

ولا بد في هذه المرحلة من الانطلاق الثوري ان تحدث في الاخلاق العربية ثورة تمتش مع الثورة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وذلك :

أن يتفنه - وجع الله بين التقوى وبين الاحسان
فقال تعالى : « إن الله مع الذين اتقوا والذين
هم محسنون »

اننا في معركة التنمية والانتاج ومضاعفة الدخل
القومي في أمس الحاجة الى الفضائل الأخلاقية ذات
الصلة الوثيقة بالعمل : من أمانته ، وعدم الاستهتار
به ، والابتعاد عن التواكل والإهمال ، ورفع العمل
الى مستوى الكمال .

وجدير بنا ونحن ننظر في الاقتصاديات أن نبحث
الصلة بينها وبين القيم الأخلاقية ، أنكون هذه القيم
نتيجة التغيير في النظم الاقتصادية ، أم أن هذه
النظم تقوم على القيم الأخلاقية .

أما النظرية الماركسية فإنها تفصح النظم
الاقتصادي المادى أساسا تنبع منه القيم الأخلاقية
والروحية مع استبعاد الدين . ولكننا في فلسفتنا
التي تدور حول الانسان العربي تجعل الدين
أساسا ، كما تجعل القيم الروحية مبادئ عنها
يصدر سلوك هذا الانسان في نواحيه المختلفة من
سياسية واجتماعية واقتصادية .

وقد تألفت التعريب في تاريخهم الطويل المزدهر
وهم اقتصادية على أساسها قامت حضارتهم العظيمة
في العصر الوسيط ، ويمكن تلخيص هذه القيم
الاقتصادية فيما يلي .

١ - تمجيد العمل اليدوي والحث عليه
واحترام صاحبه

٢ - إقامة العمل من أي نوع كان - زراعة كان
أم صناعة أم تجارة - على أساس من الاتقان وبلوغ
العامل فيه الكمال .

٣ - إقامة العمل على أساس ديني أخلاقي هو
الامانة والتقوى والإخلاص مما ينبعث عن ضمير
العامل ، لا عن قسر وخوف

٤ - مراعاة المبدأ الاسلامي فيما يختص بالمال
وهو الاقتصاد ، أي التوسط بين الاسراف والتقتير

ومن هنا ترى أن الاقتصاديات نفسها جاءت ثمرة
القيم الدينية والأخلاقية ، على عكس الفلسفات المادية

التعوى من المفاهيم الايجابية لا السلبية ، تتحقق
في العمل من أي نوع كان - أما الامتناع عن العمل
لتجنب الوقوع في الخطأ فليس من التقوى في شيء
.. فإذا شئنا أن نحدث في الأخلاق ثورة تنمشي
جنبا الى جنب مع الثورة السياسية والاقتصادية
والاجتماعية ، فلابد أن نحث الناس على العمل
متبعين طريق التقوى ، وهو الطريق المستقيم ، لأن
بعضنا موقفا سلبيا خشية الوقوع في الزلل والفساد

أما العفة ، فضيله الانسان نحو نفسه . فهي
عدم اتباع أهواء النفس ، إنها الاعتدال أو التوسط .
لأن أخلاقنا العربية لم تأمر بالاعتصاف عن الدنيا
وملاذها ، كما أنها لم تأمر بالاسراف في الاقبال
عليها . العفة أولا هي الاعتدال في الشهوات .
وهي آخرها كف النفس عن التطلع الى ما عند الغير ،
انها التي تمصه من السرقة ، والاختلاس ،
والرشوة ، والترف ، وهي آفات اذا شاعت في أمة
ادت بها الى الانحلال .

والايتار هو الفضيلة الاجتماعية الكبرى ، انه
عماد الاشتراكية ، والرابطة التي تصل بين افراد
المجتمع برباط وثيق ، فالإنانية أعظم شر يصيب
الفرد ، ويصيب المجتمع على سواء . وعن الإنانية
تنبع الفردية ، والاقتصاد على المصلحة الشخصية
دون مراعاة مصلحة الجماعة . أما الايتار فإنه اتجاه
نحو الغير ، انه طلب لمصلحة الجميع ، وإذا حلت
المجموع صلح الفرد تبعاً لذلك . والايتار فضيلة
عربية أصيلة نابعة من تاريخنا ، تتمثل في
الاسلام بالانفاق في سبيل الله ، وفي الزكاة
المعروفة . وإذا كانت الزكاة واجبا دينيا ، فالنقطة
فضل زائد على الزكاة .

الايتار تفسديم مصلحة الغير على المصلحة
الشخصية . كما قال تعالى : « ويؤثرون على أنفسهم
ولو كان بهم خصاصة » ، أي أن العربي يؤثر غيره
على نفسه حتى لو كان فقيرا .

إنها التضحية في سبيل المجتمع ، وفي سبيل
الامة ، بل في سبيل الإنسانية كلها .

أما الاتقان فهو الفضيلة الرئيسية التي تخص
العامل .

وهو فضيلة نابعة كذلك من تاريخنا ، فقد
جاء في الأثر : أن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا

اختيار القادة على جميع المستويات ليكونوا قدوة يحتذى مثالهم .



ولقد فطنت جميع الأمم الناهضة - قديما وحديثا - الى أهمية التربية في تكوين افرادها تكوينا صالحا ، يخدم الغرض الذي تستهدفه ، والفلسفة التي تخضع لها وتسير على هديها فوضعت للتربية اهدافا واساليب تتلاءم مع فلسفتها في الحياة .

ولم يكن العرب في ايام حضارتهم الزاهرة غافلين عن هذا الجانب الهام ، فنشروا التعليم ، واتشأوا المدارس والجامعات ، واقاموا التعليم على اساس من الاخلاق الفاضلة والقيم الروحية ، وتركوا امره حرا يتزود منه كل طالب بصرف النظر عن ثروته أو منزلته ، بل أن معظم العلماء الذين برزوا في التاريخ الاسلامي كان أصلهم من بيئة فقيرة جدا أو كان أبائهم ممن يشتغلون بالحرف والصناعات ، واسماؤهم تدل على ذلك ، مثل الشجاع والقطار والفزال والجلاد وغير ذلك .

اننا اليوم حين نطالب بإحداث ثورة أخلاقية انما نرجع الى المآثور من تقاليدنا حين كانت الاخلاق العربية تقوم على عبادي بصيرة من المعرفة بالسلوك الانساني ، وحق اقلته على أساس علمي .

وأمر ذلك موكل الى الأسرة أولا .

ولكننا في هذه المرحلة الانتقالية ، والتي نحاول فيها أن نرفع من قدر الانسان كافة ، أي على المستوى الشعبي يحسن بنا أن نعهد الى المدرسة بالتربية الخلقية متعاونة في ذلك مع الاسر الصالحة الواعية .

والأخلاق التي نريد أن نطبع الانسان العربي عليها سلوك ، يتكون بالاعتقاد منذ الصغر ، كالنظافة ، والنظام ، والطاعة ، والشجاعة ، والدقة في العمل ، والإخلاص ، والأمانة ، وأداء الواجب ، الى جانب الفضائل الرئيسية التي ذكرناها من تقوى وعفة وإيثار واقتان .

وينبغي أن تفتح المدارس أبوابها للأطفال في سن صغيرة ، أي من سن الحضنة ، حتى يتيسر طبع الأخلاق المنشودة منذ الصغر لترسخ في النفوس .

وبخاصة الماركسية الحديثة التي تلحظ الى أن الأساس أولا هو البناء الاقتصادي وعنه تنبع القيم الأخلاقية .



لاخير اذن في النظم الاقتصادية والمنشآت الصناعية اذا لم يكن العمال البذين يديرون ، هذه المنشآت قد رسخت في انفسهم فضائل خلقية تصون العمل وترعاه وتدفعه الى الاقتان والكمال ، وبشرط أن تكون هذه الحوافز الخلقية صادرة عن ضمير العامل وبوصي من ذاته دون أن يكون مسوقا اليه مرغما عليه .

وهذا يجزنا الى الكلام عن نقطة جوهرية في السلوك الخلقى ، وهي الضمير .

ذلك أنه لا اخلاق يغير ضمير .

ولا اخلاق بغير رقابة من الشخص على نفسه .

وهكذا نعود الى الكلام عن مشكلة التطبيق كيف نحدث هذه الثورة الأخلاقية المنشودة التي صورناها نظريا ، بحيث يكون كل فرد هربى تقيا ، عفيفا ، مؤثرا غيره على نفسه ، ملقا لمعلمه ويحيث يكون سلوكه صادرا عن وصي ضميره الحى .

وهذه هي المشكلة الكبرى في بناء الانسان العربي . فاذا كان من اليسير أن تبني المصانع ، ونشأ المدارس والمستشفيات ، وتقام السفود ، فانه من المصير جدا أن يبني الانسان الصالح ، وبخاصة اذا كان قد ورث من أجيال ضرويا من التخلف الخلقى ، كالأنانية والجشع والتواكل والاهمال وغير ذلك .

ولقد قلنا من قبل أن الواعظ الكلامية لا تفيد في تكوين الفرد خلقيا ، وانما السبيل هو : القدوة والتربية .

تربية الشعب العربي خلقيا هي الأساس في بناء الأمة ، وهو الضمانة لتنفيذ مشروعات التنمية والانتاج تنفيذا صحيحا وريعا . وتتم هذه التربية في الأسرة أولا ، وفي المدرسة ثانيا ، وفي جسن

تطوير المجتمع واحداث مايشهد من ثورة اجتماعية واقتصادية ويقيم بها حضارة انسانية جديدة زاهرة .

ذلك ان القيم الروحية والاخلاقية لا تعيش في عالم اعلی منفصلة عن الانسان ، ولكنها تندمج في السلوك ، فيكون الناس هم حملة القيم ، وهم الذين يرفعون من شأنها اذا عقدوا العزم على ذلك ، وهم الذين يبخلونها اذا قعدت بهم الهمة ، وساد فيهم التواكل .



المدرسة هي البوابة التي سوف ينصهر فيها الانسان العربي ليخرج فيها انسانا جديدا .
المدرسة هي المعمل لتفريخ هذا الانسان .

ولا يسد أن تتوافر في المدرسة الحديثة من الشروط ما يكفل تحقيق هذه الغاية . وذلك بالأمور الآتية :

أولا ، أن يبقى الأطفال ، والصبيان ، والشباب أكبر فترة في المدرسة ، أي من الثامنة صباحا حتى الرابعة مساء .

ثانيا ، أن تكون العناية أولا بيت الفضائل الأخلاقية ، أي تكوين العادات الفاضلة .

ثالثا ، وهذا يقتضي أن يكون المعلمون عمل بصيرة بالهمة الخطيرة في بناء الأجيال الجديدة أخلاقيا وعلميا .

رابعا ، إيمان المعلمين بهذه المبادئ بحيث تصدرب تربيتهم من ضمائرهم وعن وحيهم الذاتي ، لأن الأخلاق وهي الضمير الحي لا سبيل إلى تكوينها في نفوس الناشئة إلا أن صدرت من ذوى الضمائر النقية الطاهرة .

خامسا ، أن يكون الاهتمام الأعظم إلى التوجيه بتعويد الطفل والصبي والشباب الإعتماد على النفس، وحرية الفكر ، ومحبة العمل ، والإخلاص لنفسه العرب ، بغية تطوير الوطن العربي وترقيته ، وذلك بترقية الانسان العربي وتطويره .

• • •

وجدير بالانسان العربي الحديث اذا توافرت له هذه التربية الخلقية ، أن يحمل القيم الجديدة على اكتافه يستضيء بها في طريقه ، ويثير بها سبيل

التوازنات بين مقتضيات النمو الاقتصادي

وضرورات العدل الاجتماعي

بقلم : الدكتور عبد المنعم الطنابلي

الخطورة ، وبضائع من خطورتها التزايد في عدد السكان ، والتوسع الكبير في احتياجات الجماعة بصفة عامة ، والتقدم المتسارع في مستويات الاستهلاك في العالم الحديث ، وما تفرضه علينا ظروفنا السياسية ومركزنا القيادي ، من مسئوليات متزايدة .

وترجع أهمية هذه المشكلة الى تشابك العناصر المكونة لها ، والى صعوبة إيجاد حل جذري لمختلف مظاهرها وخاصة في البلاد التي تقصر مواردها عن تحقيق الرفاهية للجميع . وتزايد أهمية المشكلة عندما يراد اختيار طريق حلها . فهل تركز الدولة كل جهودها من أجل علاج ظاهرة التخلف الاقتصادي تاركة لمرحلة لاحقة حل مشكلة التوزيع ، أو تبدأ الدولة بمعالجة ظاهرة عدم عدالة التوزيع ، فتقدمها على ظاهرة التخلف ، أو تجابه الأمرين معا في الوقت نفسه ؟

وإذا أرادت الدولة أن تأخذ بهذا الحل المزدوج ، فما الأولويات التي يطمحها العديد من المسائل التفصيلية ؟ وهل تستطيع الشعوب كافة قبول التوازن والنسبية في حل مشكلة الفقر ومشكلة عدم المساواة

ان المشكلة الأساسية التي تواجهها الشعوب المتطلعة الى الحرية الكريمة ، هي مشكلة التوازن الصارخ بين الفقر والغنى داخل المجتمع الواحد ، وهي مشكلة قد اوقت الفكر الانساني واضحت الفيلسفة منذ اقدم العصور ، بل حددت سلم كثير من الدول ، وكانت أساسا لثورات دامية ليس مثاليها الوحيد الثورة الشيوعية في الربع الأول من هذا القرن ، بل ثمة ثورات أخرى انطلقت شرارتها من احتكاك تقدم الوعي الشعبي بجمود الأوضاع القائمة على الحرمان وعدم العدالة .

وأن من يقرأ بإمعان تاريخ الثورات الانسانية الكبرى ، ليعرف أن النزاع من أجل المبادئ السياسية والاجتماعية قد غمره في معظم الظروف حتى في الثورات ذات الفلسفة الفردية ، النزاع من أجل المساواة الاقتصادية .

ومجتمعنا المصري يواجه تلك المشكلة الكبرى ، فقلة الموارد الوطنية المستغلة بالنسبة الى عدد السكان وبالنسبة الى احتياجات الجماعة ، تجعل مشكلتنا الاقتصادية والاجتماعية مشكلة بالغة

أو أن الأعداد النفس الفردى والجماعى أمر واجب ،
لينسبر الخروج من حلقة الفقر المفرغة مع تأمين الكرامة
والمساواة للجميع ؟

وقد تعرض الميثاق لكل هذا فى أصالة وعمق ،
ولكى يتأتى لنا التعرف على الإطار الذى رسمه
الميثاق ليشم فى حدوده تطوير الظروف الاقتصادية
والاجتماعية فى بلادنا على نحو متوازن ، ويحسن
أن نرجع قليلا الى الوراء لننظر من بعد مناسب الى
الخطوط العريضة لصورة مستقبلنا ، ويحسن أن
نتعرف من واقع تاريخ الشعب المصرى : هل كان
قد درج على اجتلاء الطول المتوازنة ؟

على هامش النهضة المصرية الحديثة

لا يمكن أن ينكر أحد أن الشعب المصرى قد طفق
ياخذ بأسباب المدنية الحديثة منذ طليعة القرن
التاسع عشر ، وهو ما يطلق عليه البعض النهضة
المصرية الحديثة ، والنهضة فى رأينا إنما هى المدنية
فى حالة الحركة والتقدم ، سواء تناول التقدم
المظاهر السياسية أو العلمية أو الاقتصادية أو الفنية
أو الدينية من حياة الجماعة ، والمدنية أن هى الا
مجموعه الوسائل المادية والفكرية والعقلية التى تطبع
شعبا معيناً بطابع خاص ، وتقرده التحقير يقتل إلهيا
تتلاءم هى وظروف هذا الشعب ، وتشتق من أخلاقه
وتقاليده ، بعد أن يتناولها تفكير الفلاسفة والمفكرين
بالتحديد ، بل وبعد أن يحرروها ويبينوا وسائل
تحقيقها ، على نحو يحقق سعادة الفرد ومجد المجموع
يبد أن المدنية الحق والنهضة الفعالة هى التى
تتطبع بحال التناسق وتضمن برصانة الاتزان .

ولقد تعدى لى قبل الثورة أن اركز بحثى على
مشكلة حقيقة النهضة المصرية ، فخرجت من هذا
البحث بمحاضرة عامة ألقيتها فى « نادى خيرى
جامعات فرنسا وبلجيكا وسويسرا » فى شهر
أبريل سنة ١٩٥٢ ، وإذا كنت أود أن استعيد
بعض مذكرته فى هذه المحاضرة بنصه ، فسنذكر
لاعتقادي أن استعادة الألفاظ والمقاطع التى
ألقيت فى بيئة معينة ووقت معين ، تكون صدق
تعبيراً عن ظروف هذه البيئة وفى هذا الوقت ، من
إبه صياغة جديدة يمكن أن أسوقها اليوم وصفاً لتلك
الحالة .

ذكرت أذ ذاك بعد دراستى للنهضة المادية
والاقتصادية ، والنهضة العلمية ، والنهضة الفنية ،
والنهضة السياسية ، أن النهضة المصرية لم يكن الاتساق
والتوازن من سماتها الرئيسية ، بل أن اختلالاً خطيراً
فى التوازن قد أصاب حركة الأمة المصرية ، وأن هذا
الاختلال قد بلغ من الخطورة حداً يفرغ هذه النهضة
من معانى التقدم ، وذكرى بشأن الإيمان بالحرية
والنهضة السياسية مايل :

« يجب أن نقف هنيهة لنرى : هل كانت فكرة
الحرية المتوازنة هى فلسفة النهضة ، أو أن عبادة
الحرية قد ساقتنا فى طريق الوثنية فصارنا حدود
الغرض ؟

اطن أن اندفاع المصريين لتحقيق حرية بلادهم
وتشوة الوطنية التى اتبنتهم ، قد أخرجتهم عن
حدود العقل والتوازن ، فأصبح للحرية من القداسة
فى معتقداتهم مالمسدين من السيطرة والسلطان ،
فاضحوا ينظرون إليها فى جميع نواحيها وظواهرها ،
لا باعتبارها السبل الى التقدم والوسيلة الى المدنية
الكريمة ، بل اسحوا بحسبونها الغاية النهائية
لوجودهم ، والحرية فكرة غير محدودة أن كانت الهدف
الوحيد لشعب شرب فى التيه وتخلخلت أهدافه
ومرأته لا تعرفه عن أن تحقق له السعادة المادية
والإدنية التى هى الهدف الطبيعى لكل نهضة
انسانية .

ولا أريد أن يفهم مما أقول أن ثمة تناقضاً بين
الإيمان بالحرية ، وبين السير فى طريق النهضة ،
أريد أن يؤكد أن الحرية من أساليبنا ، ولا يمكن
أن تكون هى كل الغايات ، وأريد أن أثبت أن النهضة
المصرية حينما ألهمت الحرية ، انصرفت عن الطريق
القومى ، وأصبحت غاياته السامية ، وهى رفع مستوى
الشعب المادى والأدبى ولما يتناسب مع مآلاته البلاد
وناله الشعب من حريات .

وقد أدى عدم التناسب بين حرية الفكر وبين بقاء
المجموع فى قيود الفقر ، وعدم تقدم مبدأ المساواة
بين الأفراد ، أدى هذا الاختلال فى التوازن بين التفكير
والواقع ، الى حالة خطيرة من القلق الاجتماعى تلمرت
معالجتها ، هذا القلق الذى ظهرت آثاره فى حركات
الخروج عن القانون بشكل جماعى ، وأنى وإن كنت
لا اعتبر الحرية فى ذاتها مسئولة عن هذا كله -

ولعل أهم اجراءين اتبعاً في السنوات الأولى من الثورة إنما هما الإصلاح الزراعي وتنفيذ المشروعات الانتاجية .

اولا - **لما عن الإصلاح الزراعي** فيمكن تلخيص الأسباب الرئيسية التي دفعت الى المبادرة باجرائه فيما يلي :

١ - ان الملكية الزراعية الخاصة في مصر كلما يدل على ذلك تاريخها لم ينلها الافراد نتيجة تطوّر طبيعي ، انما وصلت الى الكثير منهم في ظروف استثنائية عندما اراد الحكام توزيع الاراضي عليهم ، فاسبب النصيب الأكبر ذوى السلطان منهم ممن يأمنون صبه الضريبة وما كان يفرض على الزراعين من التزامات اخرى . ولقد ترتب على تركيز الملكية في بعض الأيدي لاسباب غير عادية أن ظلت هذه الملكية تلقى ضميم الشعب المصري الذي كان يربطها في مخيلته بامتيازات اختصت بها طبقة معينة ، فكان طبيعياً أن تسلط الأضواء على الملكية الزراعية كلما بحث الشعب المصري عن أسباب شقائه أو أود تحقيق وسائل تقدمه .

٢ - **يزداد تسيّط الأضواء على نظام الملكية الزراعية** من مصل عندما برزت بوضوح مشكلة التخلّف الاقتصادي، وعندما برزت مسئوليّة الدولة عن تحقيق التقدّم ، وخاصة بعد ان اكتملت العوامل الدخيلة التي كانت تؤثر في التقدّم الاقتصادي وهي التي كانت تتمثل في جيش الاحتلال وفي الامتيازات الأجنبية وفي أصحاب المصالح الذين كان يتيّس لهم في الماضي التسلط على الحكم .

كان طبيعياً إذن أن ننظر في مواردنا لاستخدامها في تحقيق التقدّم ، وكان من أهم هذه الموارد عند قيام الثورة الأرض الزراعية ومدخرات الملاك الزراعيين ، فكان من الطبيعي إذن أن توضع ملكية الأرض الزراعية في يد من يزرعونها فعلاً ، ليكون لهم في ملكيتها حافز قوى لحسن استغلالها ، وكان طبيعياً أيضاً أن توضع الحدود للملكية الزراعية حتى تتجه مدخرات هؤلاء الملاك التي تفيض عمن احتياجات الاستثمار الزراعي الى أوجه التشبيط الاقتصادي الأخرى الصناعية والتجارية ، وحتى يقف سبيل الاستثمارات لشراء الأرض الزراعية ورفض ثمنها .

احسبان الهوة التي تفصل بين تفكّل فكرة غير محدودة عن الحرية في ضمير الشعب ، وبين مما يصطدم به الناس في واقع الحياة المصرية من فوارق مردها ان الواقع لم يساير التفكير ، هذه الهوة هي سبب الكارثة فمن اراد أن يتخطاها وقع فيها . وستظل سبباً لما سيحيق بالبلاد من كوارث مالم نعمل على ايجاد التناسق والتوازن في النهضة .

تلك هي الأوضاع التي كانت قائمة : ايصام للشعب بأنه السيد وواقع يتناقض مع هذا الوهم ، اذ لم تكن هناك سياسة مرسومة لاعطاء الحرية السياسية والفردية معنى اقتصادياً أو اجتماعياً ، فلم يمس أحد بشكل جدي لمواجهة مشكلة التخلّف الاقتصادي بالسعى الى تنمية الموارد واستغلالها ، ولم يعمل أحد عملاً ذا قيمة أصيلة من أجل تخفيف الفوارق الاجتماعية والاقتصادية .

وعندما انشئت وزارة للاقتصاد الوطني في سنة ١٩٥٠ بقصد بحث موضوع التنمية الاقتصادي وأعداد خطة له لم يتخض انشأها عن شيء جديد ، اذ لم يكن تحقيق التنمية المتوازن بها يتضمنه ذلك من تضمينات هدفاً حقيقياً لمن يبدده الأمر في ذلك الحين .

فطلت مختلف مظاهر الحياة للصرية يشوبها اختلال خطير في التوازن ، وكان من فصل الله أن وقعت الثورة السلمية واخذت تسمى لاعادة أسباب التوازن في نهضتنا مع دفع هذه النهضة الى الأمام دفعا ثورياً جديداً . وسنرى الى أي مدى حققت السنوات العشر الماضية هذا التطور لنصل الى الحكم على مشروع الميثاق الوطني .

الاجراءات الثورية العاجلة

بمجرد نجاح الثورة في يوليو سنة ١٩٥٢ وبلغ عدد من اصحاب الفكر العلمي مراكز القيادة والتوجيه اتجه البحث الى معالجة المشكلة الأساسية ، مشكلة التخلّف الاقتصادي والاجتماعي وكانت رغبة المبادرة في مجابهة هذه المشكلة سبباً في اتخاذ الاجراءات المتوالية التي وان كانت تتبع من فكرة واحدة أصيلة - لم يكن قد تمها بعد الربط بينها في صورة خطة شاملة وأحاطتها برباط فلسفي متين .

٣ - ومن الناحية السياسية والاجتماعية فان
النظم السياسية التي كانت سائدة قبل الثورة وان كانت قد أدت الى تطوير استثنائي لفكرة الحرية ، فدوجها ما تصوروا من فساد نتيجة عدم مقدرة المواطنين على مباشرة حقوقهم السياسية على نحو مجد - قد وجه الفكر الى ضرورة تأهيل المواطن لمباشرة تلك الحقوق ، ولما كانت غالبية المواطنين من الزراع فقد بدا جليا انه لا يتيسر للفلاح الذي لا يملك شيئا والذي يستطيع المالك ان يتخلص منه بأيسر السبل - لا يتيسر لهذا الفلاح ان يقوم بواجبه كنائب مالم يؤهل لذلك عن طريق تخليصه من سيطرة المالك ، وهي سيطرة مرتبطة بالملكية .

ولكن العامل السياسي الذي كان له التأثير الأول في اقامة الإصلاح الزراعي هو قيام الثورة ذاتها ، لان التغيير السياسي الذي أحدثته الثورة حسو الذي دفع الى البحث عن الوسائل لتدعيمها ولتدعيم التغيير السياسي . وعندما بحثت هذه الوسائل تبين ان ثمة عوامل تاريخية واقتصادية وسياسية واجتماعية قد ركزت في ضمير الجماعة المصرية ان نظام الملكية الزراعية الذي كان قائما ، نظام يجب اعادة النظر فيه وخاصة ان الثورة قد وجدت ايقلا متجانسة بين احزاب قديمة ينطوي تحت لوائها عدوهم كيان الملاك الزراعيين .

وقد كان زوال النظام الملكي وعلان الجمهورية وتقلص النفوذ الاجنبي من العوامل الرئيسية التي سهلت اجراء الإصلاح الزراعي دون ان تقام عراقق سياسية في سبيله .

ثانيا : واما عن المشروعات الاناجيسية :
فقد أخذ النظام الجديد يحاول تنفيذ اكبر عدد من المشروعات في اقصر مدة ممكنة ، فاستمر في تنفيذ بعض المشروعات التي كانت مقررة في الماضي والتي كان يرحا تنفيذها ، مثل مشروع كهربية خزان اسوان ، واخذ ينشئ العدد الكبير من الصناعات ، ويزيد في ميزانية الخدمات ، وكان الهدف من ذلك واضحا هو كسر حلقة الفقر المفرغة بزيادة الانتاج ، وزيادة الدخل على نحو يتفق مع زيادة السكان المطردة وزيادة الاحتياجات العامة .

ومن بين المشروعات الاساسية التي اتجه البحث الى دراستها والسعى الى تنفيذها ، مشروع السد العالي ،

ذلك المشروع الضخم الذي يخدم تنمية القطناعين الصناعى والزراعى فى الوقت نفسه ، والسدى أدت محاولة تمويله عن طريق الهيئات الدولية وعن طريق المساعدات الغربية الى الاصطدام بين الثورة المصرية وبين المؤامرات التي كان يحيكها الاستعمار والصهيونية ، للحيلولة دون انطلاق الأمة العربية وتمتص الضماد من رفض البنك الدولى المساهمة فى تمويل المشروع وعن رد الشعب المصرى على هذا الرفض بتأييم قنسة السويس . وكان تأييم قنسة السويس نقطة بدء فى التاريخ العربى ، وعملامة تحول فى التاريخ العالمى ، اذ أدى نجاح مصر فى مقاومة سياسة تدويل قنسة السويس الى تقرير حق الشعوب الصغيرة فى تأييم مواردها والسيطرة على ثرواتها الطبيعية بشكل نهائى ، فما عاد احد يجادل فى هذا الحق ، وما عاد احد مهما بلغت قسوته يتجاسر على الوقوف امام ارادة ورغبة الدول الصغرى فى تحقيق سيادتها .

المحاولات الشاملة لاعادة التوازن

وبرغم أهمية الإجراءات السابقة ، فانها لم تقسم بالنسبة والتوازن ، بل ظلت اجراءات متفرقة ، لا يرتبط بينها اى صلاتها من الفكرة الاسيلة ، فكله تحديق وتنقيح او كان العدل الاجتماعى ، ولكن ظلت اعتبارات التوازن بعيدة عن مكان السياسة التي يجب ان تصدرها ، فكانت نهضتنا متاخرة فى بعض النواحي ، متفوقة فى البعض الآخر ، فلاحاصلاح الزراعى وان كان قد وضع حدا للملكية الزراعية فى سنة ١٩٥٢ - قد وضع حدا مرتفعا يعلو بكثير من المبحم الامثل لما ينبغي ان يكون عليه الاصلاح الزراعى فى بلد كصر كما يعلو بكثير ايضا عن المبحم الفعلى له حتى قبل قانون الاصلاح الزراعى ، اذ كانت الملكيات الكبيرة لا يستغلها مالكوها فى الكثير الغالب بل يؤجرونها لصغار الزراع ، وهو من ناحية اخرى حد عال اذا نظر اليه على ضوء الاعتبارات الاجتماعية والسياسية التي أدت الى الأخذ بنظام الاصلاح الزراعى والتي سبقت لنا الاشارة اليها .

وكذلك فان مجاه فى قانون الاصلاح الزراعى من وضع حد أعلى لايحار الاراضى الزراعية ، لم يجد الطريق ممهدا لى التطبيق العملى ، اذ ظل الملاك الزراعيون يؤجرون اراضهم بأسعار اعلى من الايجار

الدخل العام ، وفيما يتعلق بالضرائب العقارية ، انما يعتبر اجراء هاماً من أجل تحقيق التوازن المنشود .

ولكن هل كانت خطة التنمية الاقتصادية وقوانين يولية الاشتراكية قادرة وحدها على تحقيق هذا التوازن الدقيق ، او ان الحركة المصرية ظلت بحاجة الى الربط بين مختلف اجزائها ، والى الجمع بشكل رصين بين العديد من نزاعاتها ، والى تحسيد الفلسفات التي ترسم خطوط تطورها ؟ الواقع ان محاولة التطوير الاجتماعي السلمي للمجتمع المصري ، مع محاولة تحقيق النمو الاقتصادي في الوقت نفسه يثير مشكلة بالغة الاهمية ، فقد يبدو ان النمو الاقتصادي في البلد الفقير يستلزم ان يبلغ الاقتطاع من الدخل الاهل اكبر قدر ممكن ، ويستتبع ان يقبل المصريون جميعا مهما كانت مستويات دخولهم ، تضحيات كبيرة من أجل المستقبل ، فاقامة التوازن الاقتصادي بين الاحتياجات والانتاج في الاستثمار ، قد يعارضه التوسع المفاجيء الاستثنائي في دخول الطبقات العاملة ، في حين تستلزم مقتضيات التطوير الاجتماعي ، والتوازن السياسي ، الزيادة في هذه الدخول المنخفضة . وكذلك فان ضرورة الوحدة الوطنية ، والى ان يوجب الافادة من امكانيات الوطن كلها ، تقتضي ان يلائم الجميع بان مستقبل الوطن لهم جميعا ، وان يستقر في اذهانهم ان الاجراءات التي تتخذ ، لا توجه ضد فئة ما ، وانما تستهدف مصلحة المجموع وتخضع لاحتياجاته ، ولذلك كله كان اخراج ميثاق عام امسراً ضرورياً من أجل المستقبل ، وعلى ضوء تجربة السنوات العشر الماضية .

تجارب الشعوب

ذكرنا في صدر هذا المقال ان علينا ان نتصدى لمشكلة الفقر وعدم المساواة ، واذ نظرنا الى تاريخ الشعوب وجدنا ان حل هذه المشكلة قد جاء احيانا عن طريق الثورة الشعبية الدامية ، والثورة الشعبية الدامية لا يمكن ان تحل وحدها مشكلة التقدم ، وان كان يمكن ان تحل مشكلة التوزيع .

ومشكلتنا في مصر وان كانت قبل الثورة مشكلة تقدم ومشكلة توزيع - قد اصبحت بمقدور قوانين يولية الاشتراكية مشكلة تقدم في المحل الاول ،

القانوني ولم يكن من المستطاع ازالة هذه الحالة بتأكيد مضمون النصوص القانونية ، مادام اختلال التوازن الاجتماعي والسياسي قائماً في البيئة الريفية فاعادة هذا التوازن هي الوسيلة الوحيدة لبلوغ قانون اصلاح الزراعي غاياته .

واذا نظرنا الى مشروعات التنمية في مختلف القطاعات الزراعية والتجارية والصناعية وجدناها منفردة العقد ، لانتير على نمط متزن لامن ناجحة نسب الاستثمار فحسب ، بل ايضا من ناحية توزيع عوائد الاستثمارات .

وقد خطونا خطوتين رئيسيتين لتحقيق التوازن والنسبية .

اسبقهما في التاريخ وضع برنامج شامل للتنمية الاقتصادية في سنة ١٩٥٨ ، واعلاهما في الاعمدة هي القوانين الثورية التي صدرت في يولي سنة ١٩٦١ .

هاتان المحاولتان انما هما في الحقيقة مجهودان كبيران من أجل التوازن والنسبية ، فبرنامج التنمية الاقتصادية او الخطة الاقتصادية من أجل معالجة الخلل في الدخل الاهلي في عشر سنوات المأخوذ تقييداً حياً لفلسفة التوازن والنسبية ، فالحطة الخشبة تنظم وتحدد استثمارات في مختلف القطاعات تبلغ القاص وسبعمئة مليون جنيه تقريبا يستثمر منها في الزراعة والري والصرف والسد المالي قرابة ٢٢٤ ٪ ويستثمر منها في الصناعة ٢٦٧ ٪ ، والباقي موزع بين النقل والمواصلات والتعدين ومختلف اوجه النشاط .

وكذلك جاءت قوانين يولية سنة ١٩٦١ لتكمل خطة التنمية وتعديل من اسمها ، فهي بتوسيعها للقطاع العام عن طريق التأميم تيسر من تمويل الخطة وتوسع من القوة الضاربة لحركة التنمية ، وهي من ناحية ثانية تعمل من القيادة الاقتصادية بادخال عناصر جديدة في مجالس الادارات، وهي ايضا تحاول اعادة التوازن الاجتماعي والسياسي في المجتمع الزراعي بتخفيضها الحد الاعلى للملكية والمساهمة الزراعية ، وتحاول ايجاد هذا التوازن في البيئة الصناعية وقطاع الأعمال بزيادتها لنصيب ماتناله الطبقة العاملة من دخل المشروعات ، ولانزاع في ان الاخذ بنظام الضرائب التصاعدي فيما يتعلق بفريية

ومشكلة توزيع في المقام الثاني . فما الطريق السدى اختاره اليشاق لتحقيق التقدم وظل مشكلة التوزيع؟

إن الباحث في تاريخ التقدم الاقتصادي لمختلف الشعوب التي لا تأخذ بنظام الملكية الجماعية يعرف أن ثمة طريقتين رئيسيتين للتقدم المرسوم ، إذا تركنا جانبا سبيل التقدم التلقائي ، إذ لا حسب أحدنا يظن في الوقت الحاضر أن التقدم التلقائي للاقتصاد المصري أمر ممكن .

أما عن اتجاهي التقدم المخطط ، سواء أكان التخطيط ينحصر في التحكم في مراكز التوجيه في الاقتصاد الوطني ، أم يمتد كما هو في الكثير الغالب إلى إقامة المشروعات بواسطة الخطة الاقتصادية ، فانها يمثلان فلسفتين أحدهما رأسمالية ، والأخرى اشتراكية لأنهما بالتقدم عن طريق المشروع الخاص ،

أولا - فالرأسماليون يرون أن غاية التنمية الاقتصادية هي توسعة الاحتمالات أمام الأفراد كمستهلكين ومنتجين ، بل إن بعض الاقتصاديين المحافظين لا يسلّمون بأن التقدم يشمل الحالة التي يزيد فيها الدخل القومي دون أن تقرر هناك زيادة بتوسيع إمكانيات الاختيار الفردي ، ويقررون لذلك متحذرين حالة زيادة الدخل عن طريق العمل الإجباري . إننا نعتبر هذه الحالة في نظرهم من مجالات التقسيم الاقتصادي . وطريقة الاقتصاديين الرأسماليين في تحقيق التقدم ، تقوم على عدم تركيز القرارات في يد الدولة ، فيرون من الواجب أن يحتفظ الأفراد بسلطة اتخاذ القرارات الاقتصادية حتى تسيح السلطة ولا تتركز ، وذلك في رأيهم هو وسيلة المحافظة على الأساس الفردي للجماعة ، وهم يرون أن هذه الوسيلة الفردية تجند المعرفة من أجل التقدم الاقتصادي وتوجد الدوافع الذاتية ، ومن أهم هذه الدوافع الخوف من الخطأ ، لأن الخطأ يؤدي إلى حلول الخسارة المادية بمرتكبيه . الأمر الذي يدعو الأفراد إلى الحيلة والروية في تصرفاتهم الاقتصادية .

وأود أن أنبه إلى أن فلسفة التنمية الرأسمالية لا تعارض في الوقت الحاضر فكرة البرنامج المرسوم ، ولكنها ترسم خطوطا معينة لهذا البرنامج ، فهي تسلم بعبء مباشرة المشروعات العامة للتشغيل الاقتصادي ووضع برنامج للتنمية الاقتصادية ، على أن يمر هذا البرنامج بمرحل متعددة وفقا للظروف ، وهي تعلق

أهمية على البدء بتنمية الهيكل الأساسي للاقتصاد القومي ، ويتضمن هذا البناء وسائل النقل والخدمات ، والقوى المحركة ، والمشروعات التي تزيد من انتاجية الزراعة وتحافظ على الموارد الطبيعية . وتسلم الطريقة الرأسمالية في الوقت الحاضر بأن ثمة مجالا لأن ببشائر الدولة هذه المشروعات الصناعية على أن تردّها للأفراد بعد إقامتها ونجاحها وينصّح الاقتصاديون الرأسماليون بأن يكون البدء بالمشروعات الصناعية الخفيفة التي لا تحتاج إلى رأس مال كبير ، وأن كان يسلمون بإمكان قيام المشروعات العامة بإنشاء الصناعات الثقيلة في المراحل الأخيرة من التقدم الاقتصادي وفي حدود معينة .

ويلاحظ أن الفكرة الرأسمالية تؤدي إلى القول بأن مصلحة التقدم لا تتشعب تماما مع عدالة التوزيع ، نظرا لأن تجنيد المدخرات بواسطة الدولة يجب أن يتم في نظرهم عن طريق الضريبة المباشرة ، والدخول الكبيرة هي أيسر الدخول مثلا للتشريع الضرائبي ، كما أنهم يرون أن الطبقات الموسرة هي التي تجمع المدخرات ، ويرون أن يعتمد التمويل الخارجي لبرامج التنمية الرأسمالية على دعوس الأموال الأجنبية بالحلقة .

ثانيا - ويقلل هذا الاتجاه الرأسمالي في الدول غير المتقدمة اتجاها آخر ، هو الاتجاه الاشتراكي ، وخلاصته أن الاعتماد على المشروع الخاص لم يؤد إلى نمو الاقتصاد الوطني في البلاد المتخلفة نموا مناسبيا ، فالمشروعات الخاصة لا تقدم على القيام بالانتاج في القطاعات التي تتطلبها تنمية الاقتصاد الوطني ، وإن الأمر يقتضي أن تتولى الحكومة بواسطة القطاع العام مسئولية التنمية الاقتصادية بإقامة المشروعات ، واختيار أماكن منها أكثر تأثيرا في تحقيق التقدم السريع ، والمحافظة على مستوى النمو في المستقبل .

وكذلك فإن هدف البلاد غير المتقدمة لا يقتصر الآن على التصدي في قوة وعزم لمشكلة تخلف الاقتصاد الوطني ، بل يتضمن هنا الهدف أيضا في بعض البلاد معالجة مشكلة عدم المساواة الاقتصادية بين الأفراد ووسيلة تحقيق هذا الهدف مزدوج لاثنتي في طريق الاعتماد الأساسي على المشروع الخاص ، بل عن طريق التخطيط الشامل ، وباتخاذ المشروع العام وسيلة عادية لمعالجة المشكلتين الاقتصادية والاجتماعية معا ، ولكن تظل الملكية الخاصة من بين أسس المجتمع أيضا

وتدل الدراسة التاريخية على أن المشروعات العامة قد لاقت النجاح في تحقيق النمو الاقتصادي في كثير من الدول .

بيد أن طريقة التسمية الاشتراكية والتوسيع في القطاع العام ، تستلزم الحيلة والحذر تجنباً لمواطن الزلل التي تحدث ، أما بسبب التوسع في الخطة الاقتصادية توسعاً لا يتماشى مع إمكانيات التمويل الداخلية والخارجية ، أو بسبب عدم تنسيق الخطة وتوسعها في الجانب الصناعي على حساب التقدم الزراعي ، أو تماديها في تفضيل الصناعات الثقيلة على غيرها من الصناعات ، أو بسبب تفضيح المشروعات العامة بفكرة القصد في النفقة وميل بعضها إلى التبذير أو بسبب عجز إدارتها عن حمل أمانة التنمية .

طريق الميثاق

لقد تعرض الميثاق لمشكلة التمسك الاقتصادي ، فلم يغفل من الإشارة إليها باب من أبوابه ، وإن كان قد ركز عليها في أبوابه الثلاثة السادس والسابع والثامن ، مبيناً أن أساس التقدم هو تجميع المدخرات وتجميع المعرفة ، ووضع برنامج مخطط ، وأنه مشكلة السكان لا تنيسر مواجهتها إلا من طريق الخطة الاقتصادية التي تقوم على التوسع في الزراعة توسعاً اقنيا ورأسياً ، مع عدم إغفال تصنيع الرفيع ، وأن التوسع الصناعي يجب أن يشمل الصناعات الميكانيكية والصناعات الثقيلة ، ويجب ألا يهمل الصناعات الاستهلاكية ، وأن التقدم الاقتصادي يفرض حدوداً على احتياجات الدفاع نفسها ، وأن العمل الإنساني ذو أهمية بالغة في تحقيق التقدم ، وعالج الميثاق أيضاً خطة التنمية حينما تعرض لحماية الحسب الاشتراكي ، موضحاً أن النظام الرأسمالي وإن كان قد تم على أساسه نمو الاقتصاد البريطاني - قد اقترن هذا النمو باستغلال المستعمرات واستغلال الطبقة العاملة ، وأن النمو في البلاد الشيوعية قد اقترن بانخفاض مستوى الاستهلاك ، وأن ظروف الاقتصاد المصري ، والظروف العالمية ، تجعل تحقيق مستويات الاستهلاك أمراً صعباً وخاصة مع كبر آمال الجماهير في حياة أفضل ، وإن ترك رأس المال الخاص حراً في إقامة المشروعات ، لا يضمن لنا تحقيق التنمية ، ويزيد من حدة الفوارق الاقتصادية والاجتماعية ، لأن حماية الصناعة الوطنية إنما تدفع

جماهير الشعب لنمها ، في حين يزداد التكدس بين يدي الرأسمالي فضلاً عن الرأسمالية الوطنية - لا تلبث أن تقع فريسة للاستحار العالمي . ولقد بين الميثاق أيضاً أن الدولة يجب أن تهتم على التوزيع وهو أمر يسير فيما يتعلق بالقطاع العام ، كما أن الفوارق الاشتراكية قد نظمت جانباً من مشكلة التوزيع .

ولقد بين الميثاق حدود الملكية العامة ، موضحاً أن احتياجات التنمية والعدالة لا تستلزم التأميم الشامل ، ولا إلغاء الميراث في النطاق الذي حدده الدين ، ولا تستتبع إلغاء الملكية الخاصة كأساس تستند إليه الجماعة ، كما بين أن الهدف إنما هو خلق قطاع عام قادر على التقدم مع الإبقاء على قطاع خاص لا يستغل ، وإن كان قد تمسك بالتخطيط كوسيلة لازمة لتحقيق التقدم والرفاهية ، بل وقد ذهب الميثاق في تفصيل الحدود التي تقرر الاحتفاظ بها الملكية الخاصة والمنشروع الخاص بالنسبة لاختلاف أوجه النشاط الاقتصادي ، وكذلك بين أهمية رأس المال الخاص والدور الذي يمكن أن يقوم به رأس المال الأجنبي للمساهمة في التنمية الاقتصادية .

ملاحظات ختامية

إن استطلاعنا لطريق الميثاق - على ضوء عبيرة تاريخنا الماضي ، وبعد استظهار مختلف طرائق التنمية الرأسمالية والاشتراكية ، واستعراض أهم ما اتخذ من إجراءات تورية عاجلة ، وما تحقق من وضع خطة للتنمية ، ووضع حدود للملكية والدخل ، ومحاولة تحقيق العدالة في التوزيع - أن النظر إلى طريق الميثاق ، وقد عكسنا عليه كل هذه الأوضاع ، واستجمعنا في مخيلتنا كل العظات والصبر التي يسوقها تاريخنا وتاريخ البشرية ، لبذلنا على أن نمة محاولة أصيلة لتحقيق التوازن بين مقتضيات النمو الاقتصادي وضرورات العدل الاجتماعي ، فاليثاق يقر في وضوح تام أن التنمية هي الهدف الأول والأساسي ، لأنها الوطن ولل فرد ، وأن العدل الاقتصادي شرط أساسي لنجاح التنمية ، لأنه يعد الجو السياسي والاجتماعي اللازم لتنمية في ظل الزوام الاجتماعي .

هنا عن المبدأ ، ففكرة التوازن في الميثاق بين احتياجات التنمية وضرورات العدل الاجتماعي

فدورها بالنسبة لمستقبل الوطن ، انهم يشغلون في القيادة الوطنية وضعا خاصا متميذا ، فتتمكس ببليلتهم الفكرية على علمهم القيادي ، وقد يحسب العمال والفلاحون - كما حسب غيرهم من قبلهم من جماهير الشعوب التي عاشت الثورات الكبرى - ان الثورة لهم وليست للوطن ، فيريدون من ثمارها مالا ينينى قطائله الا لجيل مستقبل ، ويعطلون بذلك حركة التقدم ، ويؤخرون تحقيق الرفاهية .

ولا عاصم لنا من ذلك كله الا الضمير والفكر ، فلا بد من ان يستقر في ضميرنا جميعا تقدير واع للقيم التي تدافع عنها ، وان يملك كل منا من قوة النفس ما يؤهله ان يضبطها لتتصرف في حدود مصلحة الجماعة والا يحجم عن ابداء أى رأى يخدم به المصلحة العامة لان النقد الحر الزيه هو وسيلتنا للقائمة على انفسنا وعمل سائر العاملين .

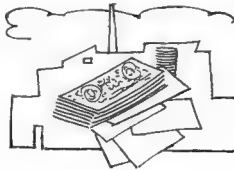
واذا كانت تلك هي مسئولية الافراد جميعا في نظري ، فان مسئولية المفكرين والفنانيين ان يشيعوا في ضمير الشعب المصرى معاني وصورا من الفكر المتوازن ، والجمال المتناسق ، لانهم هم الذين يستطيعون ان يؤثروا في عقل الجماعة وعواطفها عوهم وحديثهم القادر على تحقيق الملامة اللازمة لبلوغ الرفاهية والعدالة في مجتمع ترفرف عليه الوحدة ويسوده الوثام .

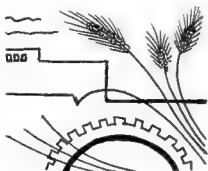
واضحة جليلة ، وهذا الوضع في نظري من اهم مااشتغل عليه الميثاق ، لانه يرسم حدودا واضحة للعمل للنتج في المستقبل ، ويؤكد ان العدل الاجتماعي لا يمكن تحقيقه في جمهوريتنا مع المحافظة عيسلى مستوى اقتصادى لائق لجميع الافراد ، مالم يحدث نمو مضطرد كبير في الناتج الاهل .

ولقد وجد هذا المبدأ تطبيقات عدة في الميثاق ، حينما قرر احترام الملكية الخاصة وعدم وضع حد لها الا فيما يتعلق بالملكية الزراعية او بملكية اوجسه النشاط التي تستلزم مصلحة النمو الاقتصادي ومصلحة التوازن السياسى والاجتماعى وضع تنظيمه لها ، فمشاطرة الافراد في تحقيق التقدم الاقتصادي باعتبارهم منتجين ومنظمين للمشروعات بل ومالكين لها في الحدود التي تضمنها المصلحة العامة ، امر هام في المرحلة العاصرة ، ولتحقيق مستقبل افضل للشعب العربى في مصر .

واذا كانت المبادئ التي وضعها الميثاق ، تقوم على اساس عقيدة صائبة عن التوازن ، فان ماتشبه هذه المبادئ، من تيارات فكرية ، ومارتجيه من اتصالات نفسانية فرديةوجماعية ، قد يؤثر في التوازن المنشود فيتحرف به عن غاياته المثالية .

فقد يحسب المسئولون عن ادارة المشروعات العامة بسبب خطر المسئولية التي يقومون عليها ، وعظم





دقة الساعة

(المشهد : احتفال شعبي في العيد العاشر للشورى)

للشاعر: **عبد الرحمن حنفي**

الشعب (يهلل): ساعة الأقدار ...

ساعة الأقدار ...

الزعيم : ساعة الأقدار هذي لا تجاري هي من سرّ الوجـود

ساعة في الغيب جابت الصحاري ألف عام بل تـزيد

الشعب : ألف عام نحن فيها كالجاري نرقب الفجر الجديد

الزعيم : هي ذي الساعة دقت كالعود حطموا في ثورة كل القيود

حطموا كل القيود حطموا كل القيود

الزعيم : هو ذا الفجر بدا نوراً ونارا ناسخاً ليس العبيد

فاصدقوا الحملة لا حقداً وثارا تبلغوا الشأو البعيد

واجمعوا الشمل شبابا وكبارا تكفلوا العيش الرغيد

في جمي يحميه جيش كالأسود وافر العدة خفاق البنود

الشعب : رابضاً مثل الأسود تحت خفاق البنود

..

«الفلاحون»

رئيس المجموعة : أرضنا درت على الغير النضارا يوم ركوها لنا زاد الحصيد

فغمرنا الكل خيراً ويسارا وجعلنا سائر الأيام عيد



المجموعة : يوم عيد الأرض ، للأعياد عيد

«الصناع»

رئيس المجموعة : ها هنا المصنع ليلاً ونهاراً نائزُ المَرْجَلُ وهَاجُ الوقود
فأصنعوا للعر حصناً لا يُبارى صانعوا العِزَّة صُنَّاعُ الحديد

المجموعة : صانعوا العِزَّة صُنَّاعُ الحديد

«المجننون»

رئيس المجموعة : للعلا نَحْنِي انتصاراً فانتصاراً يَلْحَقُ الطارفُ في النصر التليد
في الوغى سِيَّانٍ شَيْبٌ وعِذارى كلنا إن شَبَّتِ الحربُ جنود

المجموعة : كلنا إن شبت الحرب جنود

الزعيم
هي ذى نهضة شعب حين ثارا وأنى للشعب الا أن يسود
فاتركوا الخُلفَ وسيرُوا حيث سارا عَقْرُبُ الساعةِ هيهات يعود
سُنَّةُ الكونِ إذا ما الكونُ دارا لم يقف قبل المدى هذا الوجود
هو ذا العهد الجديدُ

الشعب : هو ذا العهد الجديد إنه الحُلُمُ السعيد
إنه الوعد الأكيد للعد الهائي المجيد

أدينا في عهد الثورة أبجاءاته وفنونه

أتت نخلو الى التجرى الى الزهر الى الطير حينما ينقش
رية النمر بارتكك لمصيت هراء ورحلت شمال دنا
في سماء الخيال غم جناحيك - تقع بيتنا - لتصبح منا
وع جمال الخيال وادخل كهونا التلاين وارو للكون منا
أنا الفن دمة ولهب - ليس هذا الخيال والتيه لنا

قلب الطرف هل ترى غير جبل وهزال واهة مكتومه
وعيون قد انقضت ويصور الطقوه فراح يلوى سمومه
وجيوش من الخداع تمشيها الكف لغاية مرسومه
واكتفن المايح للمال اضاعت سنينها مرسومه

وع جمال الخيال وادخل كهونا التلاين وارو للكون منا
أنا الفن دمة ولهب ليس هذا الخيال والتيه لنا

بقام : الدكتور محمد مندور

ARCHIVE

والواقع أننا نستطيع أن نقرر أن الاتجاه الرومانسي
المعاصر الذي كان قد ساد في شعرنا العربي المعاصر
وخاصة أدبنا بوجه عام في الفترة ما بين الحربين
العالميتين وهي الفترة التي ظهرت فيها جماعة أبولو
المعروفة قد انقضت بقيام الحرب العالمية الثانية
حيث أخذت عناصر الثورة تختبر في النفوس لكى
تبدأ في إعطاء نماذجها بعد انتهاء تلك الحرب مباشرة،
والتخلص من الحكم العسكري الخاطئ ، وأخذ تيار
الواقعية النقدية يسود في أدبنا كوسيلة لنشر الوعي
بمفاسد حياتنا ومظالمها السياسية والاجتماعية
مما . بل أخذ المخضرمون من أدبائنا يعودون الى
الماضى القريب للبحث عن جذور الفساد البعيدة على
نحو ما فعل نجيب محفوظ في ثلاثيته التي تنقصد
حياتنا منذ ثورتنا الأولى سنة ١٩١٩ حتى طلائع
ثورتنا الأخيرة سنة ١٩٥٢ .

بهذه الأبيات الحارة الواعية خاطب الشاعر كمال
عيد الحليم في سنة ١٩٤٦ أخاه الشاعر الناثه ،
وكانه كان يرسم الطريق لأدبنا المعاصر الذي أخذ
يمهد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لثورة سنة
١٩٥٢ في قوة وجهارة . وإذا كان الكثير من الشعر
الذي قيل عندئذ في هذا الاتجاه لم يستطع
أصحابه طبعه ونشره لامة الشعب - فإنه لم نكد
لثورتنا الأخيرة تنجح وتحطم أغلال الاستعمار والملكية
المستبدة والانقطاع والرجعية الرأسمالية المستغلة
حتى أخذت المطابع تطبع وتنتشر ما كان محظورا
أو يعرض قائله للعسف والبطش . ولعل الكثير
من قصائد ديوان « نار وأصفاد » لمحمود حسن
أسماعيل كان من هذا النوع الذي حرره الثورة
ومكنت صاحبه من نشره وإذاعته بين الناس. وهكذا
ردت الثورة للشعراء والأدباء ما أسدوا اليها من
جميل في التمهيد لها وخلق الوعي الثوري الذي
مكن لها بين الملايين من أبناء الشعب .

الجمهورية . وكانت الثورة الثانية في سنة ١٩٦١ وهي الثورة الاشتراكية الكبرى التي قضت بقسوة التشريع على الاقطاع والراسمالية الاحتكارية الاستغلالية . وفي ٢١ من مايو الماضي أعلن الجيش الوطني الثورة الثالثة وهي الثورة الديمقراطية قررت مبادئ الديمقراطية الشعبية كالقيادة الجماعية ومجلس رئاسة الجمهورية وسيطرة المجالس الشعبية من القرية الى مجلس الامة ، على الأجهزة التنفيذية من العمدة والخفير الى الوزراء ورئيس الوزراء ، وتخصيص ٥٠ ٪ من مقاعد كل هذه المجالس الشعبية لمثلي العمال والفلاحين ونقل سلطة التشريع الى ممثلي الشعب .

ويغفل الى ان احساس ادبائنا بأن الثورة لا تزال مستمرة ويجب أن تظل مستمرة حتى تتحقق هدفها الاجتماعي الضخم بالكفابة والعدل ، أي برقع حجم الانتاج العام الى المستوى الذي يكفل حياة كريمة لجميع المواطنين وتحقيق العدل في توزيع هذا الانتاج بينهم . هذا الاحساس هو الذي يفسر مواصلة السير في اتجاه الواقعية التقدمية باعتبار انها هي الثورة تستطيع أن تعمق ايمان المواطنين بحتمة الثورة وحرصهم بها ، وإقناعهم بأنها كانت ولا تزال المنهج الوحيد الكفيل بالقضاء على مظالم الماضي وقساوته وبشأن الحياة الجديدة التي يستحقها شعبنا العظيم ، وبالطبع يستلزم ادبائنا عندئذ موضوعاتهم من صور العهد الماضي مثل ما فعله يحيى حق في « خليعها على الله » من تصوير لحياة الفلاحين في الصعيد ، أو ما شاهدنا هذا العام في مسرحية « المحروسة » للاستاذ سعد الدين وجبة التي تصور الظلم والفساد اللذين كانا متفشين في ربنا حيث كان اذنان الملك ونظار تفتيشه يسيطرون على الادارة ويتخلدون منها سوط عذاب لالهاب ظهور الفلاحين التصيين . وعلى نحو ما راينا في قصة « الحرام » للاستاذ يوسف ادريس حيث يصور الوان الظلم والعدا ب التي كانت تزخر بها عندئذ حياة عمال الترا حيل . بل لقد راينا اخيرا مسرحية « القضية » للاستاذ لطفي الخولي تهدف الى اقتناعنا بأن الأسلوب الثوري هو الأسلوب الوحيد القادر على تغيير حياتنا وتسيدها وأن الإصلاح التدريجي عن طريق القانون لم يكن قادرا على شيء . - ولقد يقال اننا قد اخترنا فعلا الأسلوب الثوري ونفذناه منذ عشر سنوات ، ولكن لم نقل ان ثورتنا لا تزال مستمرة وآتة لا بد من تمهيد ضرابها حتى يظل حيا وحسن

وهزت ثورتنا الجديدة الضخمة شعائنا شعرائنا وكتابنا حتى الاعماق . وإذا كان ادبنا الكبير توفيق الحكيم قد انفل بثورة سنة ١٩١٩ الى الحسد الذي دمه الى كتابة قصته الهادفة الخالدة « عودة الروح » ثم رأى تلك الثورة الرائعة تنفله الصراعات الحزبية واغتصاب الرجعيين الحكم والسيطرة بالتآمر مع القصرين : قصر عابدين وقصر الدويارة ، فانصرف بجهد الأكبر الى تأليف السرحيات الذهبية التي تعالج القضايا الملقة غير الخاصة ببيئته وشعبه ، وان تكن عامة مشتركة - فانه لما يسترعى النظر أن ترى الأدب الكبير نفسه يفعل أيضا وعلى النحو نفسه ان لم يكن على نحو أقوى بثورتنا الجديدة فينصرف عن السرح الذهني الى المسرح الهادف المرتبط بمجتمعهم وفلسفة هذا المجتمع الجديدة الجسافة فيكتب مسرحيته « الصفة » و « الأيدي الناعمة » وهما في نظري المقابل الطبيعي « لعودة الروح » في ادب توفيق الحكيم كله . وإذا كان توفيق الحكيم قد بشر في « عودة الروح » بإمكان الثقة في شعبنا اذا وجد القيادة الصالحة - فانه في مسرحيته الهادفتين اللتين املاهما انتماله بالثورة الجديدة بشر بقتامين كبيرين من القيم التي آمنت بها هذه الثورة وآمن بها الشعب وأولاهما كما جهات في « الصفة » ضرورة عمل الشعب على تلك وسائل الانتاج المتمثلة هنا في الأرض باعتبار أن تملكها هو السبيل الحقيقي لتحرره من القسطن والاستغلال . والقيمة الأخرى كما صورها المؤلف في « الأيدي الناعمة » هي ضرورة الإيمان بأن العمل المنتج قد أصبح الوسيلة الوحيدة لكسب العيش الكريم . ففي مجتمعنا الجديد لم يعد مكان للأيدى الناعمة المزهقة .

الثورة مستمرة

وبالرغم من أن ثورتنا قد مضى عليها عشر سنوات - فانها لا تزال مستمرة حتى اليوم وذلك لانها كانت ثورة بيضاء لم تسان أو تقتل الانداد دفعة واحدة ، ولا أن تجازف بحصول جولة ، حتى يمكن القول بأنها لم تكن ثورة واحدة هدفت مرة واحدة كل ما تريد هدمه لتعيد البناء كله ، بل تمت في الواقع خلال هذه السنوات العشر ثلاث ثورات اولاهما في سنة ١٩٥٢ وكانت ثورة وطنية أجلت الاحتلال والاستعمار من بلادنا ، ودستورية أجلت الملك الفاسد والنظام الملكي كله وأعلنت الحكم

مشاركة حماسية رائعة في جميع المعارك التي خاضتها ثورتنا تباعاً ولا أجد في التذليل على هذه الحقيقة خيراً مما ساهم به شعراؤنا وأدبائنا في معركة من أعظم معاركنا بل من أعظم معارك التاريخ كله وهي معركة القنّاء - وبين يدي مجموعات من القصائد والقصص التي تابعت هذه الحركة واستنفرت الشعب كله وأمنى الشعب العربي من الحسب إلى الخليج لخوضها بزمز وصلابة ، وذلك منذ أن وقف القائد العربي الشجاع جمال عبد الناصر في ميدان المنشية سنة ١٩٥٦ ليعلن قرار تأميم شركة القنّاء فيصور الشاعر السوري سليمان العيسى تلك اللحظة الخالدة بقوله :

كل المساء كان سوكك فيه لئال الضياء
وحسدت بالدياع أصباي وظلي بالنداء
وجمعت أصفي من خلال النع مع الكبرياء
أصفي إلى الوطن الوليد يهب جنون الأباء
في صيحة تسقي الظاء وكل شجر من فناء

كما ملايتنا يسمرهم على المذابح ساحر
مقيوا ببرك القلوب وحلجنت معك الحناجر
في الشام في بغداد خلف سجوننا السود الفواجر
في القدس تحتضن الصباح وتستقيظ على البشار
في قمة حمرار تروق بالرجولة في الجوارر
كما الهوى فتنبه أعاسها بولر زائر

وما إن بدأ العدوان الثلاثي الفادر على وطننا في
أواخر أكتوبر من الصام نفسه حتى يشرع شعراء
العرب في كل قطر أقاليمهم ليستجيشوا أمتهم
ويصوبوا على المعتدين شواطئ غضبهم فيلعب راديو
القاهرة نشيد كمال عبد الحليم الرائع مخاطباً
العدو :

دع سعالى لسمالى محررة
دع قتالى فيمالي مفرقة
واحمل الارش فارشى صافقة
هده ارضى انا وابى عت هنا
وابى نال لنا مزقوا امداننا

وأما شاعر فلسطين معين بسيسمو فيخاطب زميله
في الجهاد قائلاً :

انا ان سقطت فخذ مكانى يا زبلى في الكعاج
واحمل سلاحى لا يفلتكم دمي يسجل من الجراج
وانظر الى شخى الطينا على هوج الريح
والظر الى ميني انفضت على نور الصباح
انا لم ات .. انا لم ازل ادموك من خلف الجراج

يستمر الدفع الثورى الى أن يحقق هدفه النهائي
الكامل ، وفي هذا ما يسوغ استمرار أدبائنا في الإلحاح
على حتمية هذا الأسلوب الثورى وتعميق الإيمان به ،
وذلك لأن مهمة الأدب لا تنتهى بأشغال القتل بل
لا بد من أن يواصل تغذية هذه النار المقدسة حتى تأنى
على الفساد والظلم كلها . وعندئذ فقط يستطيع
الأدب والفن أن ينتقلا من الواقعية النقدية الثورية
الروح الى الواقعية البناءة التي تبحث من البطولات
وعن موحيات الثقة والأطمئنان الى القدرة البانية
للخلافة ، على نحو ما حدث في ثورات أخرى ابتدأت
جذرية وانتهت من عملية الهدم دفعة واحدة لكي
تفرغ بكل طاقتها للبناء حيث يأخذ الأدب في تصميم
العناصر النفسية اللازمة لهذا البناء بروح مطمئنة
متفائلة . وعندئذ نرى الأدباء يبحثون عن موضوعاتهم
في الحياة الجديدة ضاربين صفحا عن الماضي القريب
أو البعيد في الغالب من اتناجهم الأدبي والفني .

هذا هو في نظري التفسير المعقول لاستمرار أدبنا
في الاتجاه الذي ابتدأه نفسه منذ نهاية الحرب العالمية
الثانية وهو الاتجاه الذي مهد للثورة عن طريق
الواقعية النقدية ولا يزال يواصل الاتجاه نفسه
باعتبار أن الثورة لا تزال قائمة ومستمرة . ومع
ذلك فأتانا نلاحظ أننا قد أخذنا منذ قيام الثورة في
سنة ١٩٥٢ نتمهد للأدب الجديد المنتظر ، وأما نرى
هذا التمهيد واضحا بنوع خاص في المصاحبة التي
أوليناها أدبنا الشعبي الذي كان مقدرا بل مزدري
من قبل ، وآية هذا الاهتمام إنشاء مركز لهذه
الفنون الشعبية في وزارة الثقافة والإرشاد لجميع
لك الفنون وتبجياها ودراساتها لكي نستخلص منها
الروح الأصيلة لشعبنا كمنبع لأدبنا وفنوننا
الجديدة المنتظرة . ثم تكونت لجنة خاصة لهذه
الفنون في مجلسنا الأعلى لرعاية الفنون والآداب
وانشاء كرسي لهذه الآداب في كلية آداب جامعة
القاهرة . وأخيرا الشروع في بناء معهد خاص لهذه
الفنون .

الأدب في الحركة

والشيء الذي نستطيع تأكيد على نحو حاسم هو
أن مذهب الأدب للحياة وللمجتمع قد انتصر نهائيا
خلال السنوات العشر التي عشناها في ظل ثورتنا
الهادفة ، ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أن أدبنا
خلال هذه الفترة الغضبية لم يكف بتغذية الوعي
الثورى عن طريق الواقعية النقدية بل شارك

فاحمل سلاحك يا زيملي واتجه نحو « القتال »
رعدا بصوتكم حماة الأرض هبوا للقتال
ولتحموا البركان فتقله لنا حمر الجبال

وما أنا بحاجة إلى أن أذكر أحسدا بنشيد
« الله أكبر » للشاعر عبد الله شمس الدين الذي
لا تزال أصداؤه تتردد في كل القلوب أو بنشيد
الشاعر محمود حسن إسماعيل :

أنا النيل مقبرة للفساة أنا الشعب دار لبيد الظفائر
أنا الموت من كسل فج إذا مدوك يا مصر لاحت خطاه

ولا يفوتني في مجال الشعر الذي خاض معركة
القناة مع الشعب وبالشعب أن أشير إلى الأغاني
الشعبية الكثيرة التي ساهمت في إذكاء حمية هذا
الشعب وهي الأغاني التي رددتها أذاعتنا عندئذ
لشمرائنا الشجعان من أمثال بيرم التونسي وصلاح
جاهين وعبد الفتاح مصطفى .

وإذا كان الشعر بطبيعته قد كان أول فنون الأدب
التي دخلت الحركة مع الشعب وبالشعب فإن
الفنون الأخرى لم تلبث أن لحقت به في هذا الكفاح
المقدس ، ولعلنا نذكر جميعا كيف فتحت المسارح
عندئذ أبوابها مجانا لإنشاء الشعب لكي يشاهدوا
مسرحت الكفاح الوطني التي كانت موجودة أم
التي أرتجلت بين عشية وضحاها ، وكذلك فطرت
كتاب القصة القصيرة المسعفة على نحو ما فعل
إبراهيم الورداني في « الفارة » وسعد جلعدي في « قتال
في الليل » ومحمود البدوي في « الماس » وسعد
مكاوي في « مصرية » وملك عبد العزيز في « المدفع »
ويوسف إدريس في مجموعته « ليس كذلك ؟ »
وكثير غيرهم كجاذبية صدقي وعبد اللطيف وأكد
وحسن البسيوني وإبراهيم عبد الحليم .

ومما لا شك فيه أن موقف أخواننا الصرب في
اقتلارهم كافة في أثناء تلك اللحظة وخوضهم المعركة التي
جوارنا كان له أبلغ الأثر في تقوية شعورنا نحن
الشعب العربي في عصر بقوميتنا العربية . وكان
الشعر هو أيضا الرزة الأدبية التي أسرع هذا
الشعور الناس إلى الانعكاس فيها وبخاصة عندما
بلغ هذا التيار القومي اقصاه بتحقيق الوحدة بين
مصر وسورية كنواة للوحدة العربية الكبرى في فبراير
سنة ١٩٥٨ . ويعتبر التنفي بالعروبة وبالقومية
من التيارات البارزة في شعر تلك الفترة الخصبة
من حياتنا الثورية المعاصرة .

ومما لا شك فيه أن رعاية ثورتنا للأدب والفنون
وللمشتغلين بهما قد كان لها أثرها البالغ في النهضة
الأدبية والفنية التي ظهرت في هذه الفترة . فانشاء
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وانشاء وزارة
للثقافة والإرشاد وما قامت به هذه الوزارة من
اعداد المسارح وبنائها وانشاء المعاهد الفنية ، وتكوين
المؤسسات المختلفة لرعاية المسرح والموسيقى
والتأليف والترجمة والطبع والنشر والسبعا كسل
هذا قد كان له أثره البالغ في حفيز همم الأدباء
الفنانين للخلق والإبداع وللنقد والتقويم وإيضاح
معالم الطريق التي أخذت ترسم أمامنا متفاعلة مع
الأحداث الثورية الكبرى التي مشناها خلال هذه
السنوات العشر الطيبة .

الوارد والمناهل

تحدثنا فيما سبق عن التفاعل الذي حدث بين
الأدب والثورة خلال التمهيد لها ، ثم خلال السنوات
العشر التي انقضت بعد نجاحها منذ سنة ١٩٥٢
حتى اليوم .

ولكن فترة السنوات العشر الماضية قد شهدت
أيضا عملية اعداد واسع لنهضة كبيرة في الثقافة
والأدب وتكوين جيل جديد قادر ينهض بعيشهما
وكاننا نبدا نهضة جديدة نشق لها الوارد ونعد
للتاحل ونهية السيل والوسائل .

واسلوب التمهيد لهذه النهضة الجديدة هو الاسلوب
الذي لجأت اليه نفسه جميع النهضة الثقافية
والعلمية في العالم ، ونمضى به بعث التراث القومي
واعادة تقويمه وتنميته في ضوء الثقافة العاليسية
الحديثة ، وآية ذلك عمل ادارات احياء التراث التي
نشطت في عهد الثورة واختطت في عملها عدة مناهج
بحثا عن المنهج الأفضل فهي تنشر كتب ومخطوطات
تراثنا العربي القديم أحيانا كاملة ، كما نشرت أحيانا
أخرى مختارات من تلك الكتب لتسهيل قراءتها
وتداولها ، وذلك إلى جوار سلسلة أعلام العرب التي
تصدرها ادارة الثقافة للتعريف بأولئك الإسماء
وتقويم انتاجهم وأثرهم التاريخي في بناء الثقافة
العالية وكل ذلك في ضوء أحدث ما وصل اليه
البشر من تقدم تقني وحضاري . كما أن المجلس
الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذي أنشئ في عهد
الثورة أخذ منذ انشؤه يتلقى تقصيرا كبيرا كان
ملحوظا بالنسبة لأولئك الأعلام من العرب ، فنظم

الثقافية الواسعة الانتشار ، ثم سلسلة أعلام العرب وعما قريب ستبدأ سلسلة « أمهات الكتب العالمية » في صورة مقالات مركزة من كل كتاب ومؤلفه على أن تظهر في شكل مجموعات سلسلة تضم كل مجموعة أبحاثاً تعريفية ونقدية من عدد من تلك الأمهات . وبذلك تكون لدينا تدريجياً موسوعة من أمهات الكتب العالمية في الأدب والفلسفة والاجتماع والتاريخ وغيرها من الانسانيات ، بل قد تشمل العلوم البحتة أيضاً .

ولما كانت ثورتنا قد اكتملت كما أوضحنا من قبل فلسفتها الاشتراكية الديمقراطية ، وكنا نرفع أصالة هذه الفلسفة وأنزاعها من واقع حياتنا وحاجات شعبنا لا نرفض الاستفادة من تجارب الغير وفلسفاتهم الاشتراكية والديمقراطية - فإنا نرى وزارة ثقافتنا تبدأ سلسلة ترجمة لامهات الكتب السياسية الحديثة والتعريف بأعلام الفكر السياسي الاشتراكي والديمقراطي .

وبالرغم من أن الإدارات الحكومية التي انشئت للثقافة والترجمة والنشر قد أدت واجيبتها في السنوات العشر الأخيرة - فإن السياسة العليا للدولة قد رأت أن تنشئ مؤسسات ذات استقلال إداري ومالي لكي ينشط الدفع الثوري في مجال الثقافة والأدب والإسراع في توفير المناهل والموارد اللازمة للنهضة الواسعة العميقة التي نعد لها . ومن أهم هذه المؤسسات المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر التي انشئت في ظل وزارة الثقافة والإرشاد والتي نرجو أن يمكنها التحرر من الروتين الإداري والمالي من مزيد من العمل والإنتاج السريع المثمر . كل ذلك مع الاحتفاظ بإدارات الثقافة والأجهزة الأخرى التي تعمل في مجالها كجهاز « الألف كتاب » وإدارة الترجمة المستمرين في العمل داخل وزارة التعليم العالي حالياً .

الوسائل والغايات

ولما كانت النهضة الثقافية والأدبية الكبرى لا تكفي بالبحث عن المناهل والموارد ، بل لا بد لها أيضاً من أن تهيم الوسائل وتحدد الغايات - فإننا نلاحظ أن النهضة الحالية التي ابتدأت في السنوات العشر الأخيرة قد أخذت تلقائياً تهيم تلك الوسائل وتحدد تلك الغايات .

سلسلة من المهرجانات لاوتك الاعلام من أمثال شوقي والبارودي وخليل مطران وحافظ إبراهيم ورفاعة الطهطاوي والكواكبي والبحترى وأبى تمام كما نظم مركز البحوث الاجتماعية الذي أنشأته الثورة أيضاً مهرجاناً للعلامة ابن خلدون رائد علم الاجتماع الحديث والمنهج العلمي في كتابة التاريخ . وفي كل من هذه المهرجانات ألقى الأساتذة والنقاد أبحاثاً من هؤلاء الاعلام جمعها ونشرها المجلس في كتب تنخلد ذكراهم وتؤكد الحياة الباقية لانتاجهم وتأثيرهم المستمر في ميادين الأدب والفكر والثقافة .

وكان المنهل الثاني الذي فتحت ثورتنا موارد على أوسع نطاق هو الآداب والثقافات العالمية . وإذا كانت نهضتنا الترواسعة التي بدأت في القرن التاسع عشر قد اعتبرت هي الأخرى على المنهل نفسه إلى جوار اعتمادها على بحث تراثنا العربي القديم - فإن ثورتنا الأخيرة التي هي أسعد حظاً إذا كانت قد استأنفت بحث هذا التراث في قوة واتساع بيلغان اضحاف ما استطاعت نهضتنا في القرن التاسع عشر - فإنها أيضاً لم يقيدها شيء في فتح موارد المنهل العالي على مصرعيه ، وذلك لأننا بعد تخلصنا من الاستعمار وسيطرته استطعنا أن نستفيد من مناهج كان الاستعمار الرأسمالي يوصدها أمامنا ونعني بها مناهج الثقافات والآداب الاشتراكية التي مهدت للثورات الاشتراكية وكل ذلك في تغيير نهضتنا ولا تحزب . وإذا كانت القاهرة قد شهدت في ظل الثورة المنحore عشرات أن لم نقبل مئات من الكتب المترجمة من الأدب والثقافة الروسية والسوفييتية فإنها قد شهدت أيضاً مثلها من الكتب التي ترجمت عن الثقافات والآداب الأمريكية والانجليزية والألمانية والابطالية بحيث يمكن القول أن ثورتنا قد فتحت لشعبنا كل منافذ الثقافة والآداب واسعة لتنفيذ العقول والقلوب بالصالح منها وبخاصة أن مثقفينا قد وصلوا من الوعي والنضج إلى العدد الذي يمكنهم من حسن اختيار غداهم الفكري والعاطفي مع الاحتفاظ بأصالتهم أو العمل الدائب على تكوين تلك الأصالة بمزيد غير متنافر من تراثنا القومي ومن الروافد العالمية .

وإذا كانت ثورتنا قد ابتدأت بسلسلة « الألف كتاب » - فإن هذا النوع المقيم من السلاسل لم يلبث أن تعدد وتنوع فظهرت سلاسل المؤسسة القومية للطباعة والنشر ، وفي وزارة الثقافة والإرشاد ظهرت سلسلة روائع المسرح إلى جوار سلسلة المكتبة

وهو مذهب شعبي يهتم بالشعب ومن ثم بفلسفة حياته التي يحسها ويتفعل بها وقد يكون الحديث اليه بها أكثر على التأثير فيه وتوجيهه ، وذلك هي لهجته العامة ، وذلك على حين اعتنقت الثورة نفسها قضية القومية العربية والوحدة العربية ، ومن مقتضاها التمسك بالفصحى كوسيلة للتفاهم والتأثير والتأثر بين الشعوب العربية جميعا باعتبارها اللغة المشتركة فضلا عن أنها لغة التراث ولغة القرآن الذي تدن به الغالبية العظمى في الأمة العربية كلها .

وبالرغم من أن هذه المشكلة قديمة — فإن السنوات العشر الأخيرة قد شهدت محاولات لحلول جديدة لها نذكر منها محاولة الأستاذ توفيق الحكيم في مسرحية « الصفة » وفي المقدمة الضافية التي كتبها لها وأوضع فيها تلك المحاولة وهي استخدام لغة في الحوار المسرحي يمكن أن تقرأ كأنها لغة علمية كما يمكن أن تقرأ كأنها لغة فصيحة وأن تكن التجربة على خشبة المسرح ومن خلال الأداء التمثيلي لهذه المسرحية قد أعطت هذه اللغة طابع العامة في جميع اجزائها . والواقع أن خلق أو محاولة خلق لفظة نالقة تأخذ في وقت واحد مظهري اللغتين يكاد يكون مستحيلا .

وقام الأستاذ يحيى حقي بنشئة وإبراز اتجاه قديم له ، ويعني به اعتباره اللغة الفصحى واللغة العامية لغة واحدة وأختيره في التعبير الفاظا ومصطلحات من كليهما على السواء وفقا لحاجة التعبير ذاتها ولأحاساس اللغوي المرهف . وهذه المحاولة تبدو أكثر فنية وجرة من محاولة توفيق الحكيم وأن كنا نخشى أن ترفضها الجهات الحافظة الشديدة التعصب للفصحى مثل أجهزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب التي علمنا أنها قد رفضت منح جائزة هذا العام لأحد أناسها لاحظت أنها وإن تكن بعض القصص متناثرة امتيازاً واضحاً في مضمونها الإنساني الهادف وشكلها الفني — تتضمن بعض أجساراً من الحوار مكتوبة بالعامة . ومن الطرف أنه قد ظهر في هذه الأجهزة رأي جديد يقول بأنه لا مانع من أن يختار الأديب اللغة الفصحى أو اللغة العامة كوسيلة للتعبير ولكنه لا يجوز لأي أديب أن يستخدم اللغتين معاً في عمل أدبي واحد ، وبذلك يخرج هذا الرأي الجديد على الرأي الذي كان قد أوصلك أن يسود في بيتئسا الأدبية العامة بالنسبة للتعبير الأدبي القصصي وهو

والوسيلة الأولى لهذه النهضة هي لغة التعبير والعناية بها ، فنحن لن نستطيع تقبل الثقافات العلمية الحديثة إلى عامة مواطنينا ما لم نعد لتتنا هذه المهمة لإعادة تحديد معاني الألفاظ القديمة بعد ما طرأ على تلك الألفاظ من تطور كبير في معانيها . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفر الاهتمام الكبير الذي أخذنا نوليهِ في السنوات العشر الأخيرة البحث عن مصطلحات للأفكار والمخترعات وعناصر الحضارة الحديثة وينتهي اليوم بهذه المهمة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب إلى جوار مجمعنا اللغوي العتيق ، فضلاً عن الجهود الفردية التي يقوم بها أساتذة الجامعات وبخاصة بعد أن أجهنا نحو تعريب العلوم الحديثة تمهيدا لاستخدام العربية في تدريسها بجامعاتنا ومعاهدنا . وبالطبع أخذنا نضمن معاجمنا الجديدة كل هذه الاصطلاحات ، وهذه هي الوسيلة المثلى لنشرها بين عامة المثقفين .

ونحن نلاحظ لحسن الحظ أن عملية إعداد معاجم عامة ومعاجم متخصصة قد ازدهرت في السنوات الأخيرة أيضاً حيث فرغ المجمع اللغوي من أعداد وطبع ونشر المعجم الوسيط بجرايه ، وهو معجم يحرص على الإيضاح والتحديد وذلك لكي نخلص أسلوب تعبيرنا مما يسميه يحيى حقي بالبعوضة والسطحية الناجمتين عن ضعف التحديد اللغوي لمعاني الألفاظ ، كما ظهرت معاجم أخرى متخصصة للمصطلحات التجارية والديبلوماسية والسياسية وغيرها .

وكل ذلك فضلاً عن المعاجم الجديدة التي تعدها اليوم الإدارة الثقافية في وزارة الثقافة وقد ينتقل عبئها إلى المؤسسة الجديدة ، وهي قواميس لا تقتصر على العربية ، بل يجري العمل أيضاً في الأعداد لقاموس عربي إنجليزي كبير .

وبالرغم من أن عالمنا العربي كله قد أخذ يصالي منذ وقت طويل مشكلة ازدواج اللغة بين فصيحة ولهجات عامة مختلفة باختلاف الأنظار العربية — فإن هذه المشكلة قد ازدادت حدة وتضاعف الاهتمام بها ومناقشتها في السنوات العشر الأخيرة ، وذلك لأن التطور السياسي العام في بلادنا قد أضفى عليها من الحدة والأهمية ما لم تعرفها من قبل ، وذلك بحكم نشر الثورة الحديثة لمفهومين كبيرين جديدين يبدو أن كلا منهما يناصر أحد طرفي هذه المشكلة ، فمن جهة اعتنقت ثورتنا المذهب الاشتراكي

الرائى الذى كاد يستقر على تفضيل الفصحى فى اجزاء القصص والوصف والتعطيل فى القصة ، وقبول استخدام العامية فيما يجرى بها من حوار وبخاصة بين الشخصيات الشعبية التى تستخدم العامية فعلا فى حياتها بل والعامية الملونة باللون الشعبى الخاص بها .

والعناية بالوسائل لم تقف عند معجم اللغة ولا عند دراسة مشكلة الفصحى والعامية ، بل امتدت الى البحث عن أسلوب جديد على نحو ما أوضح يحيى حتى فى بحث قيم له القاه فى قاعة المحاضرات العامة بجامعة دمشق ثم نشره فى كتابه « خطوات فى النقد » بعنوان « حاجتنا الى أسلوب جديد » ، وفيه يوضح أننا اذا كنا قد تخلصنا من السجع اللفظى - فانه لا بد لنا من ان نتخلص ايضا من السجع المعنوى الناتج عما نحسبه موجودا فى اللغة من مترادفات مثل « فى سهولة ويسر » او « فى صعوبة ومشقة » وامثال ذلك ، مع ان اللغات لا تعرف الترادف وانما تعرف لكل معنى محدد لفظا واحدا يؤديه ، او تعبيرا لا يمكن ان يستبدل به غيره . كما يشرح يحيى حتى رأينا لمتشرق فنلندى يلاحظ فيه ان العقلية العربية مقلبة لجميع لا تركيب ويستدل على ذلك بالأسلوب العربى فى التعبير باعتباره مرآة لتلك العقلية حيث يرى ان الكاتب العربى يجمع الملاحظات والأفكار والاحاسيس ويسوقها دون ان يركبها فى بناء فكرى محكم يفضى الى الهدف ويحقق الوثيقة المتمثلة فى ابراز الفكرة الاساسية من مقاله او من عمله الادبى . ويرى هذا المستشرق ان اكبر دليل على ذلك هو كثرة استخدام حروف العطف فى اللغة العربية وبخاصة حرف الواو . ويلوح لنا ان « يحيى حتى » قد تأثر بهذا الرأى وحاول ان يثبت عكسه فرائنا يستخدم أسلوبا فى التعبير يتجنب ما استطاع العطف ويفضل الوقف واستئناف الجمل والتركيب تاركا للقارئ مهمة البناء الفكرى لما بقرا ، ولكننا نخشى ان يجد القارئ العربى فى مثل هذا الأسلوب مشقة وعسرا لعدم انه له . وعلى أية حال فمشكلة التجميع او التركيب مشكلة يمكن حلها عن طريق الثقافة التى تكون الاديب والكاتب أى تكون الملسكة التى يستطيع بها التركيب والبناء وعلى الاصح المكات اللازمة لذلك وهى الخيال والتصميم الهندسى ووضوح الرؤية العامة الشاملة التى تستطيع ان تهيم على التفاصيل وأن تضع كلامها فى موضعه داخل الصرح الفكرى أو الفنى العام .

ومن الوسائل التى عنت بها ثورتنا فى السنوات العشر الاخيرة حل مشكلة النشر . ففى العهد الماضى كانت مجلاتنا الثقافية والأدبية القائمة على المجهود الفردى لا تستطيع الحياة والصمود لزم من طويل لنصف مواردها المالية فى مجتمع لا يزال قليل القراءة واحسنت الدولة بخطر هذه المشكلة على النهضة الثقافية والإدبية التى تعمل لها فاخذت تنهض بأعباء المجلات الثقافية والإدبية الكبرى مثل هذه « المجلة » التى لا اظن ان بلانا قد عرفت مثلها من قبل ، وكل ذلك فضلا عن افراح صحفنا الكبرى - التى اصبح الشعب يمتلكها - صحفنا للكتاب والأدباء والمتقنين مما وسع مجالات النشر أمام جميع الافلام والواهب .

وفضلا عن ذلك فان ثورتنا قد اولت اهتمامها بالكتاب والادباء الشبان الذين لا بد من اعدادهم للمستقبل وتجميعهم وتخليصهم من اليأس او الاستسلام وبخاصة فى المراحل الاولى من حياتهم . فرائناها تتولى فى وزارة الثقافة وفى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب مشروعين كبيرين لرعاية الادباء الشبان وهما يهدفان الى نشر الكتاب الاول لكل اديب موهوب بملك بكرة صالحة للنمو ، وذلك لاثابة الفرصة امامه للاتصال بالجمهور وكسب نقده . فبالطوة الاولى هى دائما اشقى خطوات الحياة . وفى الغالب يتوقف المستقبل كله على النجاح فى جوارها .

مخاولات التجديد وارهضات المستقبل

والآن يحق لنا ان نتساءل عما اسفرت عنه المناهل والموارد والوسائل والغايات التى تحدثنا منها فنلاحظ ان السنوات العشر التى سلخناها فى ظل هذه النهضة الجديدة قد اسفرت عن تجديدات فى ادبنا شكلا ومضمونا فقد انفضت حركة التجديد فى مادة الشعر وبشكله على السواء وازدهر ما يعرف اليوم فى عالمنا العربى باسم الشعر الجديد او الشعر الحر اى التحرر من القالب التقليدى القصيدى للقصيدة العربية وهو القالب المصطلح على تسميته بعمود الشعر . والقالب الجديد لا يغفل موسيقى الشعر ولا يهملها بل يبتدع نوعا جديدا من الموسيقى فى اللحن والابتناع مما ويتخذ من التفعيلة وحده الموسيقى باعتبار كل تفعيلة جملة موسيقية متكاملة ، ولكنه يخرج على النسق التقليدى الذى يتطلب مجموعة معينة من التفاعيل ينتظمها البيت الواحد

فى مجاله القالب الحر على القالب التقليدى على نحو ما فعل عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساة « جميلة » التى نلن أنها قد حظيت باقبال جماهيرى كبير من مسرحيات أحمد شوقى نفسها عنسند العرض على خشبة المسرح . وربما كان السبب فى ذلك هو أن القالب الجديد - وأن يكن يحتفظ بنوع من الموسيقى الجديدة للشعر كما يحتفظ له بأسلوبه الخاص القائم على التصوير لا التقرير - لا يعتمد بعدا شديدا عن النثر الذى أصبح وسيلة التعبير الدرامى كله منذ أن ظهر المذهب الواقعى بفضل إبسن وشو ، ثم انتشر فى العالم كله بحيث أصبحت مشكلة المسرح واقع الحياة عاملا أساسيا فى جذب الجمهور إليه .

وإذا كان لنا أن نستشرف المستقبل - فالنا نحس بأن فلسفة حياتنا الجديدة لا بد أن تمكن للمذهب الواقعى بوجه عام فى مستقبل أدبنا وبخاصة بعد أن أخذ هذا المذهب يتركز الى فلسفة نظرية عامة فى السياسة والاجتماع وأن كنا نلن أن الواقعية البناءة ستزداد نموا مع الأيام ومع اكتمال الثورة ولو على حساب الواقعية النقدية .

ولما كانت فلسفتنا الاشتراكية الجديدة ليست جامدة ولا متزومة ، فإننا نتوقع أن يظل الشعر محتفظا بحقه فى الفئائية النابعة عن الوجدان الذاتى الى جوانب الفئائية النابعة عن الوجدان الجماعى وأنا نعد كل ذلك ممن يؤمنون بأن الانسانية لا يمكن أن تستقى من القيم الجمالية الخالصة وعن الغذاء الجمالى والمادى الذى لا يقل أهمية بالنسبة للبشر عن الغذاء المادى والفكرى .

وهذا التجديد لا يزال يلقى مقاومة شديدة من المحافظين الذين ألفوا الموسيقى التقليدية الرتيبة الواضحة الايقاع فى القصيدة العربية القديمة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك أن الشعر الجديد يكتسب كل يوم انصارا بل ويعمل على تغيير عميق للذوق الموسيقى فى بلادنا وهو تغيير يساعد عليه التغيير المعال الذى يحدثه اتصالنا الذى يزداد اتساعا بأنواع من الموسيقى المعالية المركبة التى تختلف اختلافا واضحا عن موسيقانا الشرقية التى تعتمد أكثر ما تعتمد على الايقاع الواضح الرتيب .

وأما من ناحية المضمون - فإننا نلاحظ - وأن يكن الاتجاه الواقعى هو الأخذ فى النمو والسيطرة العامة فى أدبنا - أن هذه الواقعية قد اقتصرت على الفنون الموضوعية مثل فن القصة وفن المسرحية ، وأما الشعر فقد احتفظنا بحريته وبطبيعته ووظيفته ، فشرعنا فى السنوات العشر الأخيرة ، منهم من اتجه اتجاهات واقعية كفاحيا ، ومنهم من احتفظ لشعره بطابعه الفئائى ، وأن كنا نلاحظ أن الفريقين قد احتفظا لشعرهما بالطابع الوجدانى الذى يلتصق بطبيعة الشعر ولا بد له منه . وأن يكن البعض منهم يصدر عن وجدانه الفردى الذاتى ، فى حين يصدر البعض الآخر عن وجدانه الجماعى التابع من وجهان يقوم أحدهما شعبه .

وإذا كنا قد عرفنا فى أدبنا الحديث المسرحية الشعرية التى كتبها أحمد شوقى محتفظا بممسود الشعر العربى - فإننا وأينا التجديد يمتد فى سنواتنا الأخيرة الى الشعر الدرامى أيضا فيفضل



الميثاق والتعاون الدولى

نظرة جديدة

في

مستقبل العالم

بقلم : عبد الرحمن شاكر

الى تعاون جميع أجزائه من أجل رخاء الانسانية
المشترك .

هذا المستوى الذى ترتفع اليه السياسة الخارجية
للسورة العربية ، إنما يرتبط بأسباب وثيقة
بفلسفتها الانسانية ونظرتها الى مشكلات العالم . .
وهي نظرة اكتسبتها خلال نضالها الطويل ومجابهتها
لتلك المشكلات كما جابهت مشكلاتها الداخلية
بالخيرية والصفاء اللذين تتسم بهما كسل ثورة
اصيلة في التاريخ .

ان الثورة العربية - حينما وقعت على هذا العالم
في غمرة اضطرابه - استطاعت أن تكون لنفسها
صورة صحيحة عن علاقاته ، غير متأثرة بالنظرة
المتحاملة لدى مختلف أطرافه المشتركة في النزاع
وادانتها الصريحة لسياسة احدها في عديد من
المواقف - خصوصاً فيما يتعلق بقضايا التحرر
الوطنى - لم تمنعها من أن تميز بين رفض صورة
ما للتنظيم الاجتماعى ، والحرص على القضاء على
النظم المخالفة ، الى حد الوقوف بالعالم على حافة
الحرب الذرية .

فالواقع ان أهم العوامل في استعمار نار العداوة
المتبادلة بين المسكرين العالمين هو قيام المخاوف
المتبادلة ، وليس وجود تناقض جدى بين مصالح
الامم الفارقة في حمة الصراع . وقد نشأت هذه
المخاوف عن أحداث تاريخية انقضت عهدها . ولكن
آثارها في النفوس مازالت قائمة على غير منطق
يلزم وجودها .

يلاحظ من يقرأ باب السياسة الخارجية في
الميثاق الوطنى ، أنه قد ردد مرات متعددة شعار
« التعاون الدولى » على حين اختفت من جميع فقراته
العبارة التقليدية عن « التعايش السلمى » .

ولم يكن ذلك عن مفاضلة في اختيار الالفاظ من
حيث هي ، وإنما وراه تحول عميق وصفه الميثاق
بقوله : « ان التعاون الدولى من أجل الرخاء يصل
بالسياسة الخارجية للجمهورية العربية الى الهدف
النهائى الذى تسعى اليه سياستها الخارجية انعكاساً
لنضالها الوطنى » .

فالواقع ان بين « التعايش السلمى » وتعاون
الدول فارقاً ضخماً في الدلالة والمقزى - والتميز
بينهما ، واختيار الأخير ، هو ذروة نضج السياسة
السلمية التى سلكتها الثورة العربية خلال نضالها
في السنوات العشر الماضية .

فشعار التعايش السلمى إنما يعنى في الواقع
بقاء الانقسام العالمى الى معسكرين متعادين ، كل
مافى الأمر أن عجز كل منهما عن القضاء على الآخر
يجعله يقبل مرغماً وجوده الى جانبه ، ومن هنا يرتبط
هذا الشعار بفكرة للتأسسة السلمية وتقديرها
كبديل للصراع المسلح بين النظامين .

أما شعار التعاون الدولى فيهدف الى زوال هذه
الفكرة أيضاً ، حيث انها تعنى استمرار العداوة
على صور جديدة ، أقل ضرراً من الحرب ، ولكنها تترك
الانقسام العالمى قائماً لا يمس ، وهو ما ترفضه
سياسة الثورة العربية ، التى تؤمن بإمكانية تصفية
النزاع الدولى والمسكرات الدولية ، وحاجة العالم

تلتزم الثورة العربية هذا المبدأ في صدق ،
إيماناً منها بضرورة ارتباط الاشتراكية بالاختيار
الديمقراطي للشعب وتمسكه باستقلاله القومي
ووحدة الوطنية فهي لذلك ترفض الخلط بين تلك
القضية والملاقات الدولية ، ترفض أن يتخذ أحد
المجتمعات الثابت تقوى نظامه علة وجوده ، كما
يكسب معركة المناقسة السلمية كما يسمونها ،
فضلا عن كسب الحرب .

بل إنها ترى أن تصفية النزاع الدولي بالتزام
مبدئيا في اختيار كل مجتمع طريق تطوره ، هو
الأدنى لتحقيق التحول الاشتراكي في العالم كله .
تصفية النزاع الدولي معناها القضاء بالجهود
المهددة في إنتاج الأسلحة وإعالة الجيوش ، وتنظيم
أعمال الدعاية والتخريب والتجسس ، وتوجيهه
تلك الجهود إلى الانتاج السلمي والأغراض المدنية
يعنى تحقيق المزيد من الرفاهية لمختلف الشعوب ،
وهو ما تسعى إليه الاشتراكية هيته .

كما أن الكشف العلمية الحديثة تجعل العالم
على أبواب ثورة صناعية ثانية ، وتقترن واسعة
الطلاق في أساليب الانتاج ، يكون من شأنها أن
تزيد حاجة المجتمعات إلى إعادة تنظيم علاقاتها
الانتاجية على مستوى أرقى مما يقوم الآن في أية
بقعة من العالم ، لذلك أصبح واجب كل من يعنيه
تقدم الإنسانية أن يولي جو السلام لتحقيق هذه
الثورة الجديدة في ميادين الانتاج وعلاقاتها .

ان بقاء حالة الصراع العالمي هو النظام السيء
حقيقة ، الذي تعيش فيه البشرية كوحدة ، وهو أكبر
محرل لتطورها وتقدمها . وينبغي أن يسكون
انهاؤه هو الهدف الذي يسعى اليه من يؤمن بعبارة
أفضل للجنس الانساني .

ومن أهم عوامل التقريب اليه الإيمان بالديمقراطية
الاشتراكية ، يقينا بأن كل مجتمع تتحقق حرية
الإرادة لابنائها لابد أن يختار مافي مصلحته بغير
وصاية من أحد ، أو سلطة مفروضة من
الخارج .

وقد ضربت الجمهورية العربية مثلا لمزوقها عن
كل صنوف القسر ولو لأغراض سياسية يسلكها
في مسألة الوحدة العربية . فبالرغم من أنها قضية
قومية لا تعنى - ولا يجوز أن تعنى - سوى العرب
انفسهم كأمة واحدة ، ترفض أن يكسبون
الأكراه سهيلا لتحقيقها ، يرغم انهم لا تر

ققد بدأت المشكلة عقب قيام الثورة الروسية
عام ١٩١٧ ، وكان الثوار ، وبقية العالم ، يتوهمون
أنها الشرارة التي سوف تشعل نيران الثورة
في جميع البلاد الرأسمالية ، محققة ما اصطلم
الماركسيون على تسميته « بالثورة الاشتراكية
العالمية » لذلك تدخلت الدول الرأسمالية في معركة
الثورة بهدف القضاء عليها في مهدها . ولم تفلح
في تحقيق مقصدها ، كما أخفق البلاشفة - سواء
بسواء - في التجاوز بثورتهم من بلدهم إلى سواه من
البلاد ، غير محاولات فاشلة لم تدم طويلا .
وتفاقمت المخاوف بعد الحرب العالمية الثانية
في السباق الجونوي الذي استولى على المنتصرين
على النازية في كسب بلاد العالم . غير أن التطورات
التاريخية التي غيرت وجه العالم من ذلك الحين
أبعدته عن تطورات كل من الفريقين وقضت عمل
أحلامه في السيطرة العالمية وفرض النظام الذي
يختاره .

ويمكن تلخيص تلك التطورات فيما يلي :
أولا : أن البلاد الرأسمالية المتقدمة سادت
تيارات اصلاحية تهدف إلى رفع مستوى معيشة
الطبقات العاملة ، مما جعلها نتيجة من الانقلابات
الثورية .

ثانيا : ان المعسكر الشيوعي قام زاهبا قويا
بعد الحرب العالمية الثانية بانضمام بعض البلاد
اليه ، بحيث أصبحت فكرة القضاء عسكريا على هذا
المعسكر اسخف من أن يفكر فيها عاقل .

ثالثا : وهو الأهم ، ان الأزمة الثورية الحقيقية
في عالم ما بعد الحرب ، كان ميدانها المستعمرات
والبلاد التابعة . ومعظم الثورات التي شهدتها
التاريخ كانت ثورات وطنية تهدف إلى التحرر من
سيطرة الاستعمار وتحقيق التقدم الاجتماعي
والاقتصادي في تلك البلاد .

وفي مجال التطور الاجتماعي والاقتصادي اختارت
البلاد الحديثة التحرر طريق الاشتراكية ، ولكنها
خلصته من أغلال السيطرة المنهجية .

بذلك أعطت تلك الثورات - والثورة العربية على
رأسها - الثورة الاشتراكية العالمية مفهوما جديدا
فهي تثبت أن الاشتراكية تطور عالمي يحته التاريخ
الأنها تجعل من تحقيقه في أي مجتمع أمرا متعلقا
بطروقه الداخلية ، لا يحتاج إلى دفع من الخارج أو
فرض صورة معينة للشكل الذي يتخذه .

« أن السلام لا يمكن أن يستقر في عالم تتفاوت فيه مستويات الشعوب تفاوتاً خفيفاً . أن السلام لا يمكن أن يستقر على حافة الهوة السحيقة التي تفصل الأمم المتقدمة والأمم التي فرض عليها النخلة » .

هذه الهوة لا يسدها إلا التحول عن العداوة الناشئة عن اختلاف النظم الاجتماعية والمتنوعات السياسية ، واستبدالها بعداوة جديدة تقف فيها الإنسانية كلها في صف ، وذلك الحاجة والتخلف الضارب على بعض أجزائها في صف آخر .

غير أن الثورة العربية تعلم أن انتشار العالم من وهدته الحالية ليس عملية سهلة ، بل معركة طويلة الأمد . فهي لذلك لاتفعل عن الأخطار المحيطة بوطننا العربي نتيجة لاستمرار السياسة الاستعمارية ووجود صنيعتها إسرائيل جائمة على قطعة من بلادنا العربية . فيقرر الميثاق أن « مجتمعنا مطالب - إلى الوقت الذي تستقر فيه مبادئه العظيمة وتسود على العالم - الذي يعيش فيه - أن يكون مستعداً - من أجل حرية الوطن والمواطن - أن يدعم المسلم بالقوة » .

ولكن توضيح مبادئنا الدولية أمر غاية في الحيوية . فهي تشكل الجانب العالي لثورتنا ، واللمعة الحضارية التي تحملها يقطنها الجديدة إلى الوجود . إننا لا نملك بعد من أسباب القوة المادية والتقدم الاقتصادي والعلمي مبلغ ما عند الآخرين ، ولكن لدينا المبادئ والروح الإنسانية السليمة التي نفوض بها مافاتنا ، ونرتد للآخرين طريق السلام وتحرير الإنسان من أنام الحضارات التي قامت على البغي والعدوان

ينبغي أن يكون واضحاً لنا والعالم أننا لن نلحق الأجيال القادمة من بعدنا أن تبغض الآخرين وأن تجعل منها في الحياة أن تزدى عليهم وعلى أساليب حياتهم ، وتقضى ليها ونهازها بالعداوة والكراهية لهم وتقصد بذلك طم وجردها وتنتف نظرتهم وقدرتها الفطرية على التمييز بين الأشياء . في ظل النظرة الإنسانية العادلة الرحبة ، والوعي بالرسالة العالية لثورتنا سوف نملأ نفوس ابنائنا بروح الجِد والصنق وتقدير مسئوليتهم إزاء امتهم وهذا العالم ، مسئولية انجاح أهداف الثورة التي أعدتهم ليكونوا طليعة الجنس الإنساني في نضاله من أجل الحرية والكرامة والرخاء .

الأسس التي قام عليها تقسيم وحدة الوطن العربي إلى أجزائه الحالية .

لذلك ففي ميدان العلاقات الدولية تؤمن الثورة العربية بضرورة حل المشكلات المالية القائمة على أساس أن تنهى جميع أشكال السيطرة والتسلط والتكفل الدول تحت أي اسم من الأسماء ، سواء كان الدفاع عن العالم الحر أو التضامن السدوي للبروليتاريا .

تؤمن الثورة العربية بضرورة حل الأحلاف العسكرية وإزالة القواعد الحربية في البلاد الأجنبية ، كما تؤمن بأن يكون حق تفسير المصير مرعياً في صدق في جميع الحالات بغض النظر عن الاعتبارات المذهبية .

وترى الثورة العربية أن تغفل هذا الوعي إلى حقل الفكر السياسي يلزم الذين ينسبون أنفسهم إلى الاشتراكية في أي مجتمع أن يثبتوا لشعوبهم ولأدهم لطريق تطورها ، وإقلاهم عن أن يحصلهم التمسب المذهبي لتجارب سابقة أدوات قلبية أو محتلة ليمسك النفوذ الأجنبي ، أو الباس تطور الأمم نحو الاشتراكية صورة القلب الجامد الذي يصير فيه المجتمع ثم يعاد تشكيله ، طبقاً لتجربة إنيب التاريخ أنها كانت مأساة مرتبطة بطوريتها الخاصة لا يحتاج مجتمع يقوم الآن إلى تكرارها . إنه بقاء الجمود المذهبي على هذه الصورة يجعل من أصحابه - من الناحية الموضوعية - عبيد في طريق تطور بلادهم نحو الاشتراكية لا قوة دافعة لها .

تلك هي النظرة الجديدة التي ألقتها الثورة العربية على العالم ومستقبله ، وهي التي جعلتها تؤمن بأن من الخير لجميع البلاد بلا استثناء ، أن تتلع عن جميع أسباب العداوة الناشئة عن المقد التاريخية وإرادة السيطرة والاستلاء ، والجمود المذهبي ، وذلك بالتزام مبدأ واحد ذي شقين ، هو احترام استقلال الآخرين كام ، وإرادتهم كجماعات فيها .

هذه النظرة جعلتها تستهدف تحقيق أكبر قدر من التعاون الدولي بين الأمم ، وترفع شعاره تحدياً صريحاً للصراع الدولي القائم وذلك للفضاء على العلة الحقيقية التي تهدد العالم ، بأخطارها : وهي بقاء التناقض بين مستويات التقدم في مختلف البلاد ، كما عبر عنه الميثاق بقوله :

بطل الملحمة ...



وبطل المأساة



لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هي شخصيات ، فكثيرا ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، ولكن لا جدال في الفروق الفنية الفاصلة بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية ، اذا انتقلت من الملاحم الى المأساة . ومرد ذلك الى طبيعة الجنس الأدبي الذي تعالج فيه هذه الشخصيات ، ودرجة رقيه الأدبي في سلم القيم الفنية . وقد درج مؤرخو الآداب على الا يمتدوا بالآدب الديني المحض ، آدب المعابد والكنائس ، وانما يتجاوزونه الى الآدب منذ عنايته بالإنسان وشئونه من حيث هو إنسان . ومن هذا الجواب كانت المأساة أرقى من الملحمة في تاريخ تطوّر الجنس الأدبي ، ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الديني الى المجال الإنساني ، ثم مثلت المأساة المرحلة التالية في توفّلها في الطابع الإنساني . وفي الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت أعمالهم مثار الإعجاب الذي يبلغ أحيانا درجة التقديس . وفي هذه الملاحم القديمة كانت نقائص الأبطال لا تؤثر في مصيرهم ، وكلّهم مظاهر للضعف الإنساني الذي لا ارتباط له بالحط وتطوره (١) .

ولتأخذ مثالا أجاثون ، فقد تحدث عنه هوميروس في الباذية بطلا وقائدا للحملة اليونانية على طروادة ، وشجعانا يدعو الى الإعجاب ، وتقائمه من الإعجاب بنفسه والتردد في الرأي ، وحب الذات مظاهر ضعف إنسانية عامة لا تؤثر في مصيره ، ولا تذهب بأعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجا بالنصر والفخر .

ثم كان أجاثون بطل مأساة تحمّل اسمه ، للشاعر اليوناني : إسخيولوس ، فتغيرت معالم شخصيته تغيرا جوهريا قرب به من الناس ، فصار مبعث الإشفاق والرحمة لا الإعجاب . فقد حلت به اللعنة استحققتها أسرته ، وهي أسرة : «يلوس» ، ثم أخذ في المأساة يكفر عن أخطاءه أخرى كذلك : فمتما أنه أخطأ لدى الإفريق ، بقيادة حملة حربية أرهقت فيها أرواح كثير من الجنود ، بسبب امرأة

بقلم

الدكتور محمد غنيمي هلال

(١) انظر : H.D. Kitto : Form and Meaning in Drama . London, 1959, p. 180-188.

طائشة هريت من زوجها ، ومن هذه الأخطاء أنه ضحى بابنته انيجينيا ترضية للألهة حتى تبهر المحلة ، ومنها كذلك أنه أهان زوجته حين قاد معه الى منزل الزوجية « كاستاندا » أسيرة من طروادة . وكانت زوجته كليتمسترا هي أداة القصاص منه ، حين قتله مستعينة بحبيبها « إيسستوس » الذى تعلقت به في غيبة زوجها . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع ملحمة الإلياذة لهوميروس ، وفي المأساة أصبحت الحملة ونتائجها مجال دراسة إنسانية ، وصار البطل الملحمي دراميا في أعماله ، وفي نتائجها المروعة ، بعد أن كان في الملحمة مجال الإعجاب في أعمال بطولته على يفوق بها الناس . والنهاية في المأساة مترتبة على أعمال البطل ، في حين هي في الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقى كمالا ونقصا . فكل شيء طيب في الملحمة ما دامت نهايته طيبة ، أما في المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التى بابها البطل ، بحيث تكون في ذاتها مقنعة من الوجهة الإنسانية ، يشابه فيها البطل مع الناس أو مع عليا القوم ، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسئولية أو الاختيار . وليس المحدث في المأساة خاصا بشخص ، ولكن له قيمة التحميم أو قوة القانون الطبيعي في مسلك الإنسان حين هو . فعلى الخطيئة العقاب ، سياسية كانت أم فردية . كما يتراءى ذلك - على سبيل المثال - من مأساة أجا ممنون السابقة الذكر ، ومن مأساة « أورسطس » الذى قتل أمه كليتمسترا ، امرأة أجا ممنون ، يقتص منها لقتلها أباه .

وما دمنا بصدد المأساة القديمة ، فلنرجع الى نقد أرسطو ، فإنه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه عن الملحمة ، في حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعورا ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقدس الأبطال . وينبئ أن يكون الشعور الذى تثيره الملحمة قيما ، منبئا على البنية الفنية ، على حسب رأى أرسطو ، ولهذا استصوب في الملحمة وحدة الحدث وكماله ، وأن كان قد قرر أن هذه الوحدة لم يتبهما سوى هوميروس في ملحمتيه : الإلياذة والأوديسيا ، ولم يتبهما على الوجه الأكمل . على أن نظرية أرسطو في تولد المأساة من الملحمة تقتضى أن الملحمة في أعلى درجاتها قد تثير شعورا قريبا من شعور الخوف وشعور للرحمة اللذين هما الأساس لنظرية

التطهير في المأساة ، ولكن يبدو أن كمال الملحمة على هذا الوجه لم يتوافر لها الا نظريا في دعوة أرسطو ، ولذا لم ينص أرسطو على إثارة شعور الخوف والرحمة فيها وإنما خصهما بالمأساة فحسب (١) .

ولهذا الفرق الفنى بين الملحمة والمسرحية يرجع خلاف جوهري بين أرسطو وأستاذة أفلاطون في تفصيل كل من هذين الجنسين الأدبيين على الآخر : فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن جمهور الملحمة أفضل من جمهور المأساة ، ولأن الملحمة موزعها بصفة عامة هم الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه كان مصدر الشعراء فى المأساى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال (٢) . ويبدو أن أرسطو كان يقصد الى الرد عليه فى الفصل الأخير من كتابه : فن الشعر . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة أنها تعرض للخير ينتقلون من السعادة للشقاوة ، كما تعرض للشرير سعداء . وفي هذا تظهر معاكسة الشعراء الرديئة في نظرية أفلاطون . ذلك أن المصدلة المتوافرة للخيرين هي وحدها التى تجعل المرء سعيدا (٣) . ويرى أفلاطون أن شعراء المأساى يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يبينون أنه من الممكن أن يصير الشرير سعيدا والخير شقيقا . وعنده ، كما عند أستاذة سقراط ، أنه : « ... لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للسان الغير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت (٤) » .

وفي كل ذلك ينظر أفلاطون الى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية في صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية في صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنسأ في منزلها عن الفرق العام بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة .

ويخالف أرسطو أستاذة ، وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمدا على الحقائق النفسية ، والوظائف الفنية لعناصر الحكاية المضوية ، وللشخصيات التى تظهر فيها . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق ، ويمسكن أن تكون الشخصيات الثانوية

(١) قريبا هذا كتاب فن الشعر لأرسطو ، أرجع الى : Gerald F. Else : Aristotle's Poetics, the argument, Cambridge, 1957, p. 681-688.

(٢) انظر الجمهورية لأفلاطون ٣ ٢٩٧ د و ٢ ٣٧٧ ب

(٣) انظر أفلاطون : الجمهورية ٢ ٣٧٧ د ه ، ٣ ٣٩٢

(٤) ٣ ٣٩٢ ب - ب ، والقوانين ٢ ٦٦٠ د ه ، ٦٦٢ ب .

(٤) انظر : Plato : opology, ٤٢, d.

ذات خلق خيس بشرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى ذلك (١). وفي الفصل الثالث عشر من كتاب « فن الشعر » ينتقد أرسطو في صميم المسألة التي نحن بسبيل بحثها ، وفيها الرد البليغ على استاذة أفلاطون . وذلك أن أرسطو يقسم الشخصيات قسمين : خيرة وشريرة ، كما يقسم الصير نوعين : إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . أما انتقال الخيرين إلى السعادة فانه لا يمكن أن يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفا . وقد يكون فيه ارضاء عاطفة المحبة الإنسانية ، أو العدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره . بقي بعد ذلك الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاوة ، والشرير الذي ينتقل إلى السعادة أو إلى الشقاوة . ويرى أرسطو أن هذه الشخصيات جميعها لا تصلح في المأساة المثلى ، ذلك أن المأساة غايتها إثارة شعور الخوف وشعور الرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث ولعمري يشبهونها ، فإذا حدثت الكوارث لشرير فانه لا تثير فينا خوفا ، وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس . يقول أرسطو :

« ليس البين أولا أنه يجب ألا يظهر فيها (أي المأساة) الاحبار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة ، مولا محبلا لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز (٢) ولا إلهار جثثتين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأبد من طبيعة المأساة ، لانه لا يعق أي ضرب من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا التلميع المتصر يهوي من السعادة إلى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية philanthropic ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا .. (٣) »

وعند أرسطو أن إثارة المأساة للشعور بالعدالة والخير ، كما في انتقال الخير إلى السعادة ، وكذلك ارضاء محبة الإنسانية في انتقال الشرير إلى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفا مأسويا . وأساس إثارة الشعور المأسوي إنما هو في ترأسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبذلك يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، والرحمة له ، لانه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أي لا خلقي) ولكن اثره في نفس القاريء أو المشاهد خلقي ، عن طريق توحسد الجمهور مع الشخصيات في المشاعر ، فينتج عن ذلك حكم فكري يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلي

للمشاعر . فليس في المأساة اضطراب للمشاعر ، أو ترضية لها ، ولكن فيها إثارة من جانب عقلي ، به ينتج عن الجزء الالاهي ، تطهير خلقي (١) . وإذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصيات المأساة ، فمن البطل المفضل في المأساة المثلى عند أرسطو ؟ يقول أرسطو في الفصل الثالث عشر من كتابه : فن الشعر :

« بئى البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في النبوة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى يعاني لفر مصره إلى الشقاء لا لزام فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه .. »

وهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، أهم فارق بين بطل المأساة المثلى وبطل المحضة في الأدب القديم . وطالما أسهب الشراح في معنى الهامارتيا التي يختص بها بطل المأساة دون الملهاة . وبطل المأساة انسان من الناس يعاني أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلم علينا كثيرا حتى يثير ما يصيبه من سوء تمردا وثورا ، ولا يكون عاديا جدا حتى لا نتمتع بتقدمه إلينا ، بل يفهم من كلام أرسطو في غير موضع أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى الشخص المتوسط ، فهو يقول : فن الشعر (١٤٥٣) س ١٠ :

« ويكون من وصف سمه في الناس وترادف عليه النعم ، ولكنه لا يعط بلها قاعدة فنية جامدة ، بل يؤكد دائما مشابهة البطل المأسوي لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذي يذكره أرسطو مرة أخىبرى (الموضع نفسه س ١٢ وما يليه) فيقول :

« ... وأن يكون له تحول من السعادة إلى الشقاوة ، لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللزم والفساسة (أي طبع البطل) ، بل من خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (أي فقيه بنا) أو غير منه ، لا أسوأ .. »

ويتقسم النقاد العالليون في فهم « الخطأ » المأسوي ، أو الهامارتيا الأرسطية ، قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكري أو خطأ في الحكم على الفعل الذي ياتيه البطل ، وآخرين يرون أنها خطأ خلقي ، أو خطئية ، أي ضعف أو تقيصصة خلقية . ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة « هامارتيا » اليونانية تصدق على العتين كليهما .

ولتحديد المعنى الذي يريد أرسطو لا بد من الرجوع للقرينة ، وذلك أن أرسطو يذكر في الفصل الذي ذكر فيه الخطأ أنه يقصد إلى بيان خير المواقف التي على مؤلف المأساة أن يبحث عنها

(١) في هذا يهاجر أرسطو أفلاطون ، انظر :

Gerald P. Kraus, *The argument*, p. 397-375.

هذا ، وليس موضوع بحثنا التطهير في نظر أرسطو ، لذلك بحث طويل يبعد بنا عن موضوعنا .

(٢) انظر فن الشعر لأرسطو ، الفصل الخامس .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، ف ١٢ ، ١٣ ، ١٤٥٢ ب ١٠ -

١٤٥٢ س ٤ .

ترك زوجها دون عقب وفريسة اليأس ، بعد أن تسببت في قتل خطيبته وأبيها . وهذا الترغم من الأثام لا يستحسنه أرسطو . إذ أن أرسطو يفضل البطل غير الآثم ، مع أنه قد يرتكب أعمالاً آثمة ، أو يهمل بارتكابها . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدواع قوية . فهي من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف ، ولأنها وفدت لزوجها ، وضحت في سبيله بوطنها وأهلها ، وما هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لمنوف الشقاء والمذابح . فثامها خطايا من وجهة نظر ، ولكنها سبيل للخروج من مأزقها في نظرها هي . ولذلك لم تدل خطاياها على لؤم وخساسة ، واستحققت أن تكون بطلة للمأساة ، على الرغم من آثامها التي تدخل في مفهوم الهامارتيا بمعناها الآخر .

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب أرسطو للأخطاء التي يأتيها أبطال المأساة . ويسير أرسطو في تقسيمها لها من الأدنى إلى الأعلى منزلة . فأقلها حظاً من الجودة أن يرتكب الأبطال القتل فيها :

« ... على نحو ما فعل القتلعة من النسمراء ، فيكون الإحساس على علم ووعي ، كما لدى ريبوبديس حينما قتل ميديا وهي تقتل بلها » .

وأفضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطل المأساة أمراً منكراً ، لكنه يرتكبه دون علم ، ثم يعرف وجه قرابته بمن ارتكبه معه هذا المنكر فيما بعد . والفعل في هذه الصبغة لا يسبب استنواذاً ، لأنه صادر من جهل ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية الجاني عليه ، والتعرف بعد ذلك يسبب المفاجأة ، والجيد منه ما يقتصر بالحل . وذلك كما في « أوديبوس الملك » لسفوكليس ، حين قتل أباه وتزوج أمه . فخطأ أوديبوس هنا هو الجهل بحقيقة أبيه وأمه ، إلى مزاجه الحاد الذي يسر له ارتكاب خطئه . وغير من الحالتين السابقتين أن « الشخص في اللحظة التي يهمل أن يرتكب - جهلاً - فعلاً لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، فيحدث الخوف والرحمة بلا عرض للواقع . وذلك أنفصل الحالات . ويمثل لها أرسطو بحالة افيجينييا وميروب (1) ، وقد ذكرناهما فيما سبق .

فأما هارتيا إذن لها معنيان: المعنى الأول هو الخطأ عن جهل وهو ما يفضل أرسطو في الحكاية البسيطة (- ذا تالجل الواحد) ذات الحدث المركب (أي التي تشتمل على التحول والتعرف) ، والمعنى الآخر للهامارتيا هو الخطيئة والآثم ، في الحكاية ذات الحدث البسيط الذي لا يشتمل على تحول ولا تعرف ، وهي التي لا يستحسنها أرسطو ، ويذكر أنها من عمل الشعراء الأقدمين . وليس غرض أرسطو من اهتمامه بشرح الخطأ أو الخطيئة هو الجانب الخلقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكن الناحية الفنية ، والوظيفة العضوية للمأساة ، ويريد أرسطو بذلك أن يفسر سقوط « البطل » الضعيف أو الشبيه بالإنسان العادي ، غير الخسيس وغير اللئيم . والربط بين الهامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصاً بهما . ونجاء الصواب إذا نظرنا إلى الهامارتيا على أنها متصلة بالشخصية وخلقها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنية مستقلة عنها . فإلهامارتيا عند أرسطو جزء جوهري من الحكاية . ولم ينص أرسطو على أنها جزء من الحكاية ذات الحدث المعقد ، ولعل ذلك لأنها قد تحدث قبل بدء المسرحية ، كما في مسرحية أوديبوس ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج أمه ، وعلى أية حال لا بد من الاعتماد بها على جزأها جوهرياً من « الفكرة » . والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة (1) .

والهامارتيا في معنيها السابقين تشتمل فيها الضعف الإنساني في بعض نواحيه ، ويرتبط هذا الضعف بتطور الحكاية في المأساة ويحلها . وفيها يبعد البطل المأسوي عن البطل اللحى بعداً كبيراً من حيث وظيفته الفنية في المأساة ، وموقفه الدرامي المثير للرحمة والخوف ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال المأساة لأن يكونوا أبطالاً ، المأساة على أساس تفسير موقفهم إلى درامي ، وتفسير موقفهم فنياً بأعمالهم ، وكشف هذه الأعمال عن الطابع الإنساني ، مع ارتباط نواحي الضعف بأجزاء المأساة الفنية ارتباطاً وثيقاً ، لا ليس الغرض الأخلاق من حيث هي أخلاق ، ولكن لأنرها في أحداث الأثر الدرامي . فكشفاً ما يكشف عن الضعف الإنساني دون ربط بالحدث الجوهري وتطوره في المأساة يظل طابعه ملحمياً لا وظيفياً . ومما يدخل في نطاق هذا الطابع الملحمي قول جميلة

(1) كتاب : في الشعر ، لأرسطو ، 1407 ب ، س 37 - 1408 أ س 7 . ويذكر أرسطو حالة رابطة لا نهما في بعثنا ، وهي حال الشخص الذي يطم ويهمل يتفقد فعله ثم ينتع . كما في حال هيبون حين هم بطن أبيه أكيرون في مسرحية انيبيون لسفوكليس ، ولكنه يردد من ذلك ليلن نفسه بسيفه .

في مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرفاوي لرميلها في الجهاد وجيبيها حاسر : يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك . » فقد يكون في هذا دلالة على ضعف إنساني ، ولكنه ضعف يهدم الموقف ، ولا يتصل بتطور الحدث في شيء . ولهذا يظل ملحمي الطابع .

وإذا كان بعض أبطال الملاحم يصلح لأن يكون بطلاً درامياً بعد تغير معالم شخصيته للمحمية كما قلنا ومثلنا ، فإن الموقف المأسوي يظل مخالفاً كل المخالفة للموقف الملاحمي من النواحي الفنية . فالوقوف في المأساة يفوس في الحياة الإنسانية ، وهو مفسر تفسيراً إنسانياً ، ولا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نتائج النقائص التي تعرض للبطل لضعف الإنساني . وهذا الضعف له وظيفة فنية مقننة محددة ، عن طريق الضعوبة الفنية الخاضعة للمحاكاة التي بها يكون عرض هذا الإنساني اللااخلاقي *amoral* وسيلة لتقوية الخلق وتنمية المشاعر الكريمة ، وذلك بإثارة حساسات الخوف والرحمة الأثرة فنية ، فيها متعة فنية خالية من الأيلاط والمقرر ، وهي سبيل التطهير (1) العضوي الذي هو طريق التطهير الخلقى .

وفي العصر الكلاسيكي ظهر تأثير توتية أرسطو واضحا عميقا في المأساة ، وعلى الأعمق من أن شعراء المآسي اتبعوا في جعلتهم قواعد أرسطو التي لفصنا جوهرها وشرعناها فيما يخص المسألة التي نعالجها ، فقد حدثت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة بعدت بها عن المأساة اليونانية ، ولكن ظلت الفروق الأساسية بين المأساة والملمحة واضحة فيها . ولا يصح أن ننفل هنا فرقين من الفروق لهما صلة وثيقة ببطل المأساة:

رأى كثير من الشراح الإيطاليين لأرسطو أن الحالات التي ذكرها المعلم الأول لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مثالية لا استقصاء فيها . وتبهمهم « كورني » من الكلاسيكيين الفرنسيين . فقرأ أنه يمكن عرض بطل خير لا شر لديه ، يتعرض لأضطهاد ظالم استبدادي ، على شرط أن يشتر من الرحمة له أكثر مما يشتر من القسب والاشتمال من أضطهاده (2) وضرب

« كورني » مثلا بمسرحيته هو : « بوليوك » وذلك أن بوليوك - من علية الأرمنيين في أوائل العهد المسيحي - يتزوج بولين ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته هي بحكم الواجب ، بعد أن رفض أيوها فيليكس زواجها من سيفير الذي تحبه لفقره . ويعتني بوليوك المسيحية خفية ، يهديه إليها صديقه نيارك . ويحطم الأصنام في المعبد في حفل ديني . ويكل عقابه إلى الحاكم ، والد زوجته . وكانت بولين تظن أن جيبها سيفير قد مات ، في حملة حربية ، وإذا به يعود إلى أرمينيا رسولا من الإمبراطور ومقربا منه . ويصر حكام أرمينيا على تعذيب بوليوك حتى الموت إذا لم يعتبر عما فعل . ولا يصف بوليوك على رؤيته صديقه نيارك يموت تعذبا وصبرا لمشاركته له في تحطيم الأصنام ، ويستمر عن الموت شهيدا .

وتقابل الزوجة حبيبا وتفضي إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد اخفاق جيبها ، وتسال حبيبا أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو نبيلاً إذ يعدها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، إذ يموت زوجها صبرا على يد والدها . ولكن هذا الحاكم لم يقتل صبره عن عقيدة بل قتله استغذاء وتولفا للإمبراطور . ويتعلق دهشته ذرونها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتنجع زوجها الشهيد ، ويرى أن ما اقترن في حق زوجها لم يات بشرة له ، فيعتنق المسيحية بدوره . وتنتهي المأساة بان

يعد سيفير أن يتوسط لدى الإمبراطور كي لا يقتل على المسيحيين الآخرين في المستقبل . فالتقديس بوليوك هنا هو بطل المأساة في نظر « كورني » . وقد أثار اضطهاده من الشفقة به أكثر مما أثار من اليقظ والثورة على مضطهديه . لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنساني . وهذا موقف جديد في المأساة لم ينص عليه أرسطو . ولكن يبيده من الملمحة أن مصر البطل مرتب على قمله ومسوغ به . وأن الشخصيات جميعا صورة للضعف الإنساني البالغ المدى . على أن النقد الكلاسيكيين طالما هاجموا هذه المسرحية ، وتقدها من وجوه كثيرة يقول بنسا شرحا ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر « كورني » . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوك ليس هو بطل المأساة كما يظن مؤلفها كورني . بل البطل بولين وسيفير ، وأبرع تعليق على هذه المأساة تعليق فولتير

(1) تذكر أنه ليس غرضا في هذا المقال شرح نظرية التطهير ، لتلا بيدها الحديث فيها من لغتنا .

(2) Cornelle, 2e Discours sur la Tragedie, dans Œuvres Complètes, Paris 1888, t. 5, 561-566

الذي يقرئنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير :

« الشهيد الذي لا يكون سوى شهيد مجبل كل التبريل
يسن تصويره في حياة القديسين ، ولكن لا يوجد بهد
شخصية من شخصيات المرح . ويدون شخصية سيكر
ونفسية بولين ، لم يكن لمأساة بريوتك أن تنال أي نجاح »

ويتلحق بالحالة السابقة ما يراه كورني أيضا -
متأثرا بالشراح الإيطاليين لأرسطو كذلك - من
إمكان عرض الشريرين أبطالا للمأساة ، لأن عقابهم
الرادع المترتب على سرورهم يؤدي إلى تطهير بعض
التناقض الإنسانية ، ويضرب « كورني » مثسلا
لذلك مأساته الأخرى : « رود وجون أميرة البارليين
وفيها تشهر كليبواترا أميرة الشام حربا على زوجها
ديمتريوس حين يعود من حربه مصطحبا الأميرة
رودوجون بنت ملك البارليين على عزم الزواج منها،
وتنتج في حربها ، تقتتل زوجها وتأخذ رودجون
أسيرة ، ويتم عقد معاهدة لها مع البارليين أن تزوج
رودوجون أنسا من ابنها من ديمتريوس ، وهما
أنتيوكوس وسيلوكوس . وتحفظ رودوجون
لنفسها بتعيين أسبق هذين التوأمين ميلادا كي
يكون زوجها رودوجون ، ولكنها سر تقضى إلى كل
من ولديها أنه سيكون وارث العرش إذا تيسر
رودوجون . ويرفض كلاهما لكلمة بختيائها . وعلى
الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ،
فاتها تلان أنها ستزوج من بلنقم لأبيه منها ،
فيقتل أمه . فينزل سيلوكوس عن الزواج .
وحين تخفق الأم في حمل ولديها على قتل
رودجون ، تحاول أن تثير الغيرة في قلب سيلوكوس
بسبب فقدة حب رودجون ، ولكن الحب الأخوي
المتكمن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك في
هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كليبواترا نفسها
بشرورها لتتلل غايتها ، تقتل ابنها سيلوكوس ،
وتدس السم في الكأسين اللتين سيتناولهما
أنتيوكوس ورودجون في حفل زواجهما ، ولكن
الريبة حول مقتل سيلوكوس تجعل رودجون على
تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس المسمومة ،
وترى كليبواترا أن حيلتها ستعرف ، فتتناول هي
الكأس لتموت وهي تقدم تهنتها للزوجين قبل
سقوطها ميتة بالسم الذي كانت تريد للزوجين
إحساده . ولكن لا ينبغي أن ننسى تعليق « كورني »
على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها
خساسة ولا إسفاف للأدياء ، وتدفع إليها الأطماع
الكبيرة التي لا تنح لسواد الناس ، ثم يعقبها

الاعتراف بالخطأ (١) . وهذا في نظرتنا ما يقرب نوع
جرائم كليبواترا من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا
فيها رأي أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الآخر بين شخصية البطل
في المأساة الكلاسيكية والمأساة في الآداب القديمة ،
أن الكلاسيكيين بمأساة ، حتى راسين - وهو مثال
الكلاسيكي المحافظ - يفسلون الأفعال التي يأتياها
البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل
النفسى في الصراع الكلاسيكي ، وهو صراع تنفرد
به المأساة الكلاسيكية . وفي ذلك كانت المأساة
الكلاسيكية مأساة إرادية ، يعق فيها البعد
النفسى . فغولا لا يعتمون غنيا بحالتى أوديبوس
أو افيجينيا اللتين فسلهما أرسطو فيما سبق .
وفي ذلك مخالفة أساسية لنقد أرسطو ونظرياته (٢)
وتكتفى بالإشارة إلى شخصية السيد في مسرحية :
« السيد » لكورني ، ومثال « فيلدر » في مسرحية
« فيلدر » لراسين .

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكي - أواخر القرن
الثامن عشر - تعرض مفهوم المأساة لتغيرات كثيرة ،
فنشأت الملهة الجادة ، أو الملهة الدامعة ، والمأساة
اللاهية ، لتأتى بعد ذلك « الدراما » الرومانتيكية .
وكان ذلك إلهذا إلهامات المأساة القديمة موتا تاما .
وأول مفهوم لويك المأساة الانصراف عن البطسل
التقليدى المأساة ، كما كان في الآداب القديم والآداب
الكلاسيكي . فلم يعد هذا البطل من الطبقة
الارستقراطية ، طبقة الملوك والنبلاء وعلية القوم ،
أو على حد تعبير أرسطو ، كان هذا البطل « ممن
ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النعم » ،
بل صار البطل من صميم الطبقة البرجوازية أو
الدنيا من الشعب . وذابت المأساة في الملهة لخلق
« الدراما الحديثة » ، وانصرف الكتاب والشعراء
إلى تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية ، تظهر
دوامي الألم بصراع الفرد مع موعات المجتمع .
ولا بأس أن يظهر البطل شريرا في ظاهر أعماله ،
لكن المبدأ في شربه ملقى على عاتق المجتمع ونظمه .
وفي هذه المسرحيات تتوالى الابتسامات والضحكات
والدموع ، لتحاكي الحياة التي لا يمكن أن تكون
حزنا محضا أو سرورا محضا ، على نحو ما شرح

(١) انظر مرجع كورني السابق .

(٢) انظر مرجع كورني السابق ، وكذا

Lanson : Cornelle p. 70

وكذا :

R. Bray : La Formation de la Doctrine classi-
que en France, p. 317-328.

المسرح الحديث منها ، وغنى بهسا . فوجدت مسرحيات ليست خيلطا من المأساة القديمة والمهابة فحسب ، ولكنها كذلك مزيج من المسرح الفئائي في جوفا تموسيقية ، متنوعة الصور والمناظر على نحو ما في دور الخيالة .

وأهم ما يعنينا ذكره هنا ، من تفسيرات في المسرحية ، أن الأهمية انتقلت من البطل الى الموقف . فلم يعد هم المؤلف وصف أبطال أو تحليل شخصيات من الناحية النفسية ، ولكن همه الأول بيان جوانب الموقف المختلفة من خلال الشخصيات ، في طابعه الواقعي الذي يحمل على التفكير الواعي أكثر مما يحمل على إثارة الشعور . وقد يبدو لأول وهلة أن الأجناس الأدبية عادت الى الاختلاط بعضها ببعض في المسرحية الحديثة ، كما كانت في بادئ أمرها قبل أن تنفصل المأساة عن الملحمة ، والملحمة عن الشعر الفئائي ، على نحو ما شرح أرسطو ، مبينا كيف انفصلت ههنا الأجناس في القديم بعضها من بعض لتشب وبكامل وجودها ، ولكن الوقوف عند هذا الظاهر تزيف لتحقيق الإدراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الفناء الذي يشبه في المسرحية الحديثة نظام الجوقة في الحياة القديمة ، وعلى الرغم من الاستماتة بالموسيقى في بعض المسرحيات الحديثة ، وتعدد مناظرها على نهج ما في مناظر دور الخيالة ، ما زال الموقف في المسرحيات الحديثة دراميا بالغ القوة في دراميته ، أبعد ما يكون عن المواقف للمحمية والمأسوية كما كانت مفهومة في القديم . فالإنسان في المواقف المسرحية الحديثة ضحية لعالم بغيض يراد تغييره من وهي ، أو متمرد ميتافيزيقي ، ولكي يمثل دوره في مأساة وجوده ، يكفي أن يكون إنسانا ، لا بطلا في معنى البطولة الفلوي . فالحياة الإنسانية في ذاتها واقع مأسوي . وفي ذلك كله تكون المواقف المحمية والمأسوية القديمة على طرق تقيض مع الواقعية الحديثة . والموقف في المسرحيات الحديثة حيوي من حيث الكشف عن أزمة فكر اجتماعية ، وهو بعيد من الخطأ في معناه الأرسطي المحصور في نطاق الأقارب والأسرة ، كما أنه بعيد كل البعد من البطولة المحمية التي تقرب من التقدير للأفراد أو تصل حد عبادة الإبطال . والحياة في هذا الموقف ليست وراكدة ، لا في سطحها ، ولا في أعماق مستويات الوعي . ولا بد من إحلال الموقف في صميم الواقع

فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : « كرمويل » ، نائرا على فصل الأجناس الأدبية ما بين مأساة ومهابة . كما كانت حال المسرحيات من قبل في الأدب القديم . ولكن البطل الرومانتيكي ظل حالما غريبا في عالمه ، يثير ما يصيبه من فواجع شققتنا عليه ورحمتنا به ، ولكنه يترك العنان لاحتلامه في مشروعاته وفي سبله لتحقيقها ، ويكون نصيبه الاخفاق .

وقد ولدت المسرحية الحديثة التي نفوس في أعماق نواحي الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية في أواخر القرن التاسع عشر . وتفرق الطبيعية التي دعا إليها زولا من الواقعية بانها نقل قطاع من أدنى درجات الحياة في المجتمع موجه توجيها حتميسا بقوانين العلم وتأثير البيئة ، في حين لا تعبأ واقعية بذاك وتشخوف بهذه القوانين العلمية من الوراثة والبيئة ، ولكن حين دعا زولا - الى أن المسرحية أما أن تسر على منجى وأما يصرم آداب أوروبا ، فتبعد من المبالغات والكذب ، وأما أن تموت - كانت دعوتها أيدانا بميلاد المسرح الواقعي الحديث . فأصبحت الواقعية في سمة من سماتها هي طابع المسرحيات العالية . وهي تصوير للوعي الحديث بعد أن تقدم الإنسان في وقوفه على معالم الحياة ، وتطلع من طريق العلم الى السيطرة عليها . (1) وقد اكتسبت الواقعية ألوانا كثيرة فمن الواقعية نفسية ، غنائية كما هي عند فاجنسر ، الى واقعية رمسية في مسرحيات أبسن ، الى واقعية اشتراكية في تصوير الوعي الجماسي ، وأثره في الفرد ، كما هي الحال في الواقعية الاشتراكية ومن نحوا منها الى واقعية تبنى مشروعات الفرد على وعيه الذاتي بموقفه من المجتمع ، كالواقعية الغربية والوجودية خاصة . فالطابع العام للمسرحيات الحديثة هو الطابع الواقعي في صورة من صور الواقعية (1) . ولو أثرنا التعميم لضيق المجال ، أمكننا أن نقول أن المسرحيات الحديثة في جملتها يصدق عليها جميعا تعريف هيجل في الجزء الثالث من دروسه في « علم الجمال » المسرحية :

« .. جنس أدبي وسط مخرج ، ينفذ فيه المرء الى تفاصيل وتضيدات الحياة الباطنة ، تتصل في الوقت نفسه بصورة أكثر دقة للعمليات الخارجية » .

وحين نهضت دور الخيالة في وسائلها الفنية في عرض الصور وغن الأخراج السينمائي ، أفاد

(1) لا مجال لتفصيل ذلك في مقالة انظر Eric Bentley : The Playright as thinker, chap. I.

الحى ، وتخصيصه كل التخصيص لينتج اثره (١) . وقد يبدو هذا الصراع الجماعى فى الموقف المسرحى لبين فيه الكاتب اتحيازه الى جانب المجموع على حساب الفرد ، كما هو الحال لدى الواقعية الشرقية ، والمحافظين بعامة ، وقد يبدو فى اتحياز الكاتب للفرد ضد نظم الجماعات ، وهو الاتجاه الغربى الغالب . وقد يبدو الصراع طبقيا فى سبيل اقرار العدالة الاجتماعية ، او بين الواقىع الحى المتطور والثابت المتحجر ، فى سبيل تنبيه الوعى الفردى والجماعى معا .

واوغل الانجازات المسرحية الحديثة فى التجديد هو المسرح الملهم الذى يمثل خير تمثيل برنولد بريخت الالماني (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، ويعتمد مسرحه على المخرج أكثر مما يعتمد على الشخصيات الأدبية فى المسرحية . ويهدف من وسائل الاخراج السينمائية : ففى مسرحياته جدران تدور وسحب ذات ألوان تصمد الى السماء أو تهبط ، وفيه لوحات سينمائية . وليس للممثل شخصية أدبية ، فهو يلعب دوره من الخارج ، دور الجوقة فى تقديم الاغاني ، والاحاديث القسردية أو الشخصيات الأخرى التى تتحاور .. وفى هذا الإطار المصطنع يبعد مسرحه عن المسرح الطبعى . ولكنه يريد أن يكون واقعيا أكثر من زولا ، يقتضيه ليس من أنف التوتير فى العلاقات الاجتماعية ، وفى خلق سلوك ذات دلالة على العالم الخارجى ، لا عالم الذات ، ويقصد بريخت من هذه الصور المسرحية أن تكون مقنعة بالفكر فى الوقت ، على نحو ما يقنع الدفاع أمام القضاء . ويهدف بريخت الجدار الرابع الوهمى بين شخصيات المسرح والجمهور ، وشبيه به من هذه الناحية براندلو فى بعض مسرحياته . فكلاهما يشرك المتفرجين فى العمل الدرامى . ويهتم بريخت بوحدة الموضوع أو الموقف أكثر مما يهتم بوحدة الحكاية أو رسم الشخصيات . فقد تنقطع الكتابة بمسا يشبه الأحداث العارضة فى الملاحم ، وهذا وجه شبه ظاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن التماثل يبعد أن هذه الأحداث ذات صلة وثيقة بالموقف المقصود . فمن خلال الأطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعى الضارى المتوعد أشد ما يكون هولا وتوعدا . ومن هذا الجانب يسيلو المسرح

الملهم أكثر واقعية من المسرح الطبعى ، عمن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الآلم الارسطية . وفى الكشف عن كفاح الإنسان الضائع المخدول فى مجتمع فاسد ضد مصيره البائس يكسب المعنى الملهم الذى يقصده بريخت . وبطولة المرء أن يعيش هذا المصير . وهى بطولية تفرق جوهريا عن بطولية الملاحم القديمة ، لأنها صورة الضعف الشابر والضياع الكادح والجهد العاثر الفارغ فى عالم فاسد ، لا يبين الخير فيه كومضات خاطفة الا ليختفى وسط الشر المتوعد دائما ، ولكن وراء هذا الشر طيبة خبيثة لا سبيل الى تحقيقها فى مثل هذه المجتمعات الا بطريق واحد ، ليس هو الإصلاح أو التطور ، ولكنه التغيير الشامل لبنية الجماعة . وفى هذه القضايا - التى يشربها بريخت فى مسرحه الملهم - مشابه من قضايا روسو ومشاييمه من الرومانتيكيين ، فى أن الداء يكمن فى نظم المجتمع ، ومن الإعجاب بطولية الفرد المضىعة ، على نحو ما يقول الفريد دى فينى :

« يقدر ما أحب الترى ، أحب الضيف ذا الة ، الذى يطق لؤاما نعيلا ضد الأوج العاسلة » .

ولكى نضح الفرق بين هذا المعنى الملهم والمعنى الملاحم القديم المألوف ، ولكى تبين بعض خصائص بريخت الفنية ، نلجأ الى رغباته الإنسانية من مسرحياته الملهمية « نظرية غزلا بمسرحيته : « سيدة سيزوان الفاضلة » . وفيها أن ثلاثة من الألهة يهبطون الى الأرض ليستسلموا ما فيها من خير ، ويبحثوا عن يستضهم ، فلا يجدوا سوى بى من البقايا ، هى : شين تى ، فيكافئوها بمبلغ كبير من المال . ويستغلها من تحميم من الفقراء والبائسين ، ويستترف مالها من تعاملهم من الناس ، فتضطر الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : شوى تا ، ولن يكون سوى « شين تى » نفسها متكرة فى زى رجل ، وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط شوى تا لتزويج شين تى من ترى وصاحب بنك هو : شوفو ، ولكنه يخفق فى وساطته . وتقع شين تى فى حب طيسر مفلس هو : ياتج سان ، كان يسبيل أن ينتحسر ، فتنقذه ، وتعتزم الزواج منه ، وحين تبين أنه يريد أن يستأجر بعالها لآلذ ، دون أن يعا بها . تقلع عن فكرة الزواج منه ، ولكن بعد أن تكون قد حملت . وتلجأ مرة أخرى الى الشخصية المخترعة : شوى تا ، ابن عمها ، وهو فى هذه المرة من ملوك تجار لافائف التدخين . ويستغل فى مصنعه ياتج

(١) انظر مرجع أدركه بنلى السابق الذكر من ٣٤ - ٣٥ ، ويطول فى هذا المعنى سادتر فى كتابه : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له . وهذه نظلة جوهرية لفهم المسرحيات الحديثة فى جوهرها ونوعها الإنسانية العالية .

وقد وضع مما قلنا أن الموقف أصبح أهم شيء في المسرحية الحديثة، وفي سبيل الموقف أصبح تقديم الشخصيات الأدبية وتصويرها وسيلة لجلاء الموقف لا غاية فنية، بل لا قيمة للشخصيات الأدبية في المسرح اللحي. ولا ينبغي أن تصرفنا التسمية عن الفرق الجوهرى العميق بين الملحمة كما يريدنا هذا المسرح والملاحم القديمة. وفي ذلك كله أصبح الموقف دراميا إنسانيا، غائلا في الوعي الإنسانى الجماعى أو الفردى إلى أبعد الأعماق. وفي معنى ولهذا يضعف اختيار المواقف الملحمية - في معنى الملحمة القديم - في الأعمال الأدبية الحديثة، قصة كانت أم مسرحية.

ولندرك شاهدا على ذلك أن سارتر كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها: سن الرشد. وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الألمانى، وقدر سارتر أن عنوانها سيكون: « الفرصة الأخيرة » La Dernière Chance ولكنه لم يصدرها. وقد سأله مراسل الأوبزرفر عنس البيهف في اجتماعه عن إصدارها، فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنياس. يقول سارتر:

« كان الموقف جدي بسيط ولا أعتقد أنه بسيط أى حافز للهمة في الحقيقة السياسية. وإنما أعتقد أن الاختيار كان أكثر يسرا مما راد. لوجود المرء فيه واضحة. وعند ذلك الوقت أصعب الأشياء، أكثر تعقيدا وأوسع مجالا للخيال. فلم تعد فكرة وإيقاعات متخاطة أكثر من قبل. فكتابة قصة يدور عليها في المقاومة، مسرا بفكرة العربة، أمر مبتذل يسر كل البشر ».

وأوضح ما يدل عليه هذا الكلام هو وهى سارتر الناضج بتوكيد الفرق بين الموقف الفنى القصصى أو المسرحى في الأدب الحديث وموقف البطولة الملحمى القديم. ولذا حين ألف سارتر مسرحية: موتى بلا قبور، في عهد المقاومة، حاول بكل ما أوتى من قوة تنوع الشخصيات وتعقيد مشايرها كى تكسب طابعا دراميا، ومع ذلك سمعها لحوادث ولم يسمها: مسرحية. على أنها ربما كانت أضعف إنتاجه الأدبى من الوجهة الفنية. وهذا دعامة لما يبناه من فروق بين الملحمة وبين الفاسية، ثم المسرحيات الحديثة من حيث الشخصيات والمواقف. حتى لا يعزو هذه المالة الدقيقة لبس من جانب من جواتها.

سان، حتى يرى إلى مدير المصنع، ولكن علامات الحمل وقرب المخاض تلجء شوى تا (الذى هو في الحقيقة شين تى) إلى المزرلة بعض الوقت. وتتهم شين تى بأنها كانت السبب في اختفاء شوى تا. وتساوق للقضاء، وقضائها هم الآلهة الثلاثة، وتسألهم إن يدخلوا دار الصدالة لتفصى اليهم بكل شيء. ويسر الآلهة بالثور عليها، لأنها الإنسان الوحيد الخير الذى عثروا عليه في الأرض. ولكنها بائسة، وكيف تصنع بأنهبها الوليد؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها؟ وتجبها الآلهة: « ما عليك إلا أن تكونى طيبة، وسيكون كل شيء على ما يرام ». ثم يتغنون بعضا للها وهم يصعدون إلى السماء في سحابة أرجوانية ..

ومعنى المسرحية أنه يستحيل على المرء أن يكون خيرا في عالم حافل بالحق والظلم والافتراء. فقد ارتكبت شين تى أخطاء كثيرة، وقست على كثير من البائسين، وأخفقت في محاولة الخير، وسكنت إليه سبيل الشر أحيانا، وبخاصة حين كانت تريد استرقاض صاحب البنك: شوقو لتزوجه ولم تجد عونا من السماء، إذ يقول الآلهة:

« أو علينا أن نقر بأن قوتنا إلى زوال ؟ أو نصلها ؟ هل يجب أن يتغير العالم ؟ كيف ؟ وبين ؟ كل شيء طيب ؟ واستحالة الخير على المرء - في نظر بريخت - سببها أنه لا بد من تغير العالم شيئا فشيئا لا في المرء يحيا في قطاع منه غير مقل على نفسه، ولن يصلح القطاع إلا بتغير الدائرة كلها. ومأساة الإنسان في معاناته هذا الشر أنه يتعرض له في حين هو مضاد لطبيعته الخبيثة. وهذا هو ما يشير العطف على الإنسان ضحية العالم الشرير. يقول بريخت في إحدى قطعه الشعرية الفنية:

على حائط لوحة بابائية من العشب المغفر
تقاع خيطان فرير، ذمير الصدور في مظهره
ولكن في شقطة أرى

المرء المتتمة من جهته نفس إلى:
أى جيد عظيم في أن يكون المرء فريرا !

وفي الغاية يتلأفى مسرح بريخت الملحمى مع مسرح سارتر، وإن تكن صلة بريخت أوثق بالواقعية الماركسية، فكلاهما ينشد تغير العالم أساسا، إذ لا يجدى التزقيع والتهذيب، ولكن سارتر ينشد هذا التغير من طريق الوعي الفسردى، وثورة الحرية، وبريخت ينشده من طريق الجماعة وسلطانها في مظهر السلطان الجماعى، الذى يبقى فيه الفرد صدى وموقدا.

التحقيق الثقافي

الدول للذكر
مختار

يفتح الرئيس جمال عبد الناصر في اعياد الثورة ،
المنحرف الذي اقامته وزارة الثقافة والارشاد القومي
للمثال الكبير محمود مختار في أرض الجزيرة •

وفي هذه المناسبة الفنية الوطنية الكبيرة تسهم
« المجلة » بدورها في تكريم رائد فن النحت المصري ..
وباعت الروح التليد في فننا الحديث فتقدم عل
الصفحات التالية هذه المقالات والبحوث •

مختار رمز ودلالة

بقلم : حامد سعيد

مختار كما عرفته

بقلم : الدكتور محمد صبرى

طالب الفنون الجميلة

بقلم : محمود مختار

ملاح من شخصية مختار

تمثال نهضة مصر وعصر مختار

بقلم : بدر الدين ابو غازي

أشرف مختار في تصميم متحفه

بقلم : المهندس مرسيس وبيبا واصف

”مختار“

رمز ودلالة

بقلم : حامد سعيد

● شيء من شاعرية التبل كما تفصح عنهما
الراكب التبلية ذات الشراع يحف بأعمال مختار
عندما يعبر عن فتاة الريف .
● شيء من رفق المياه ومن رقة الهواء يسوس
نحت ذلك المثال عندما يصبح بحق رمزا لتحقيق
ذاتيتنا القومية من جديد .
● شيء من حب هذه الأرض الخصبة وراء بلوغ
ذلك المثال أوجه عندما يعبر عن الأنوثة أكثر مما
يدركه الوعي ويحدده الدهن .
● هل كان من قبيل المصادفة أن يكون رمز
تحقيق ذاتيتنا الجديدة مثالا ؟ وأن يكون رمزا لتلك
النهضة من وراء الوعي : فأننا لا نقابل في أعماله رمز
ذاتيتنا الثقافية عندما يهدف إلى ذلك بوعيه بل
عندما لا يهدف إلا إلى أن يعبر على سجيته دون
ما عمل مطلوب بالذات لغرض مرسوم .

« لا رد على الرمز
وذلك لتوقف الرد على فهم المراد
ولكن المراد وهو باطن الرمز غير مفهوم
والمفهوم وهو ظاهره غير مراد
فالرد يكون على ظاهر أقاويلهم غير المرادة
دون المقاصد المرادة
فهذا لا يتوجه الرد على الرمز »

ما يقوله « السهر وردى » عن « أهل الطريق »
يصدق على « أهل الفن » تبعا لمآلى التقدير الفني
« بالموضوع » الذي يبدو أنه المراد إلى « المعالجة »
التي هي كيفية التناول وينتهي عند أدراكه ما لا
يمكن إدراكه بالالفن : إلى روح العمل الفني وما تحقق
فيه من أصداء . لهذا نلزم الإشارة وينفع الإبقاء
حيث يفشل التعريف والتحديد بالمعارة . وكان
لزاما علينا بعد أن قلنا ما قلناه أن ننسأه . فلا ماء





ولا هواء ولا فتاة ولا شيء من هذه الأشياء ولكن روحا من أمر هذا المكان ظهر في آلاف الصور الجميلة على مدى العصور بتجدد ظهوره في فجر النهضة الجديدة في بعض أعمال هذا المثال نراه على سيماء الشراع وفي الهواء وعلى المآذن والقباب والكتاتيس والمابد وفي كثير من حياة الريف .

هذا الفنان الذي عاش من سنى حياته الفنية خارج البلاد أكثر مما عاشه فيها يعبر عن روحها أكثر من هؤلاء الذين لم يفادروها على الإطلاق : لتحقيق الذات لا بد من توسيع الوعي ولتحقيق الذات القومية لا بد من الوعي العالمى .

ولكن لماذا تحقيق الذات القومية ؟ ولماذا لا نقول التعبير عن الشخصية كما يقول الناس عادة عندما يتكلمون عن الفن ويؤمنون أنه تعبير عن الشخصية ؟ لم تكن الذات الفردية مجلى الفن في هذا المكان الذى اتصل فيه أمر الفن منذ العصر الحجرى الى اليوم .

كانت الذات القومية هي المحور ، كانت الذات القومية هي التي تدفع الفن الى اشكال جديدة كلما تغيرت خبرة الجموع : عندما نطالع « آبا الهول » لا نقابل التعبير عن شخصية فنان ولكننا نشهد امعا في ذاتيتنا . وعندما ننقل الى ميدان صلاح الدين وننتقل الى « مثناة السلطان حسن » نشهد صورة جديدة لتلك الاعمال : امعا ذاتيتنا لا أعمال فرد واحد من الافراد .

تربة لحمار ان كان له الطبل الاول بان تنجلي في بعض اعماله ذاتها القومية من جديد .

يقال ان جميع الاشكال كاشفة في كتلة الحجر يختار منها المثال ما يشاء ويخرج ما يشاء وفي المكان ان يقال ان داخل الكتلة ابشيرة جميع العصور الادمية وعلينا ان نختار منها ما نشاء ونخرج ما نشاء وهذا هو ما صنعته هذه البلاد منذ البدايات وحلال التاريخ : نحت في الامكانيات البشرية التي لا حد لها ولا حصر صورة « الانسان » . لم نتحت في الحجر فحسب بل نتحتنا في الفرد وفي المجتمع البشرى الذي نقلته من البداوة الى الحضارة ، ونقلته من اوج حضارى الى اوج املى وسارت به - طال تجاريه استطاع الضمير ان يربط معانيه تحتها نذر الانسان وننتقل الى امكان جديد : صورت في تلك الكتلة الشخصية معانى « العصر » و « العمل » و « الشكر » و « الحب » لم تظهر ذلك في نحتها في الحجر مثلا السلبية لا في جودة الصفة فحسب بل في النضج الروحي : « سكية » هي لمة ذلك النضج .

لم يكن من قبيل المصادفة ان يظهر رمز النهضة الجديدة في صورة مثال يعبر عن الأمل في تحقيق الذات القومية من جديد .

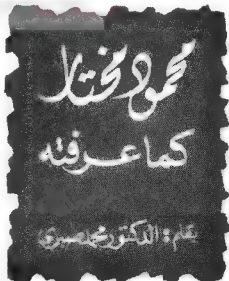
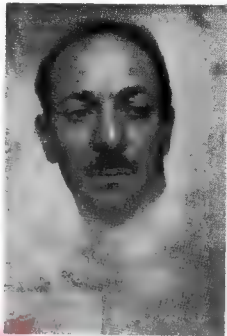
ما زلت أذكر عقب موت أمي ، وكنت وقتئذ
أؤدي امتحان الشهادة الابتدائية ، أن مستندوق
ملايسها فتح ونشر منه ما كان مطويا فبهت على
رياح الحزن ورواحه . وما زالت تهب على تلك
الرياح كلما ذكر الأحباب الذين ماتوا وقلبت بعض
صفحات إياهم الساقطة . يقول الشاعر :

ولد المصري بنفسه فإذا مضى

بعض القتي فالكل في الأنهار

وإذا كان ولد المصري بنفسه فكذلك الأهل والصحب
الذين عاشروهم وعشنا معهم زمانا . وأكثر من ذلك:
أن الأمان والمساكن والمنازل التي تنفسنا في أجوائها
وامتزجت حياتنا بهيكلا ومرحبا وحناياها .
المنازل التي الفناها وكانت شهودا على الزمان المولى
كل ذلك بعض الإنسان . وكل ذلك يبعث الحنين
وبدكي لهب النار في الرماد . وما زال بكاء الديار
في الشعر القديم يثير الشجا في كل زمان ومكان .
ولله در القائل « هذي المنازل من سعاد فسلم »
(من) هنا حرف جر للتبويض ولكنه تبويض يخالف
وجه التبويض الذي نصت عليه المعاجم . هذا
تبويض شاعر وإضافة شاعر : يقول أن هذه المنازل
منازل سعاد ، وأنها من سعاد ، وبعض سعاد ..

لقد عاشرت « مختار » السنين الطوال في القاهرة
وباريس بين سنتي ١٩١٩ و ١٩٣٤ ولا أستطيع أن
أتمثل صورته إلا في إطار الأمان التي كان ينزل
فيها ويختلف إليها . وأهم تلك هي السنوات الثلاث
الآخيرة . كنت أسكن في شقة تعلو على بستان
(مونسوري) ، وكان هو يسكن في الناحية الأخرى
من البستان . وكنا نلتقي على المقاعد التي تتوسط
البستان صباح كل يوم . وكنا في معظم الأيام
نلتقي معا عنده أو عندي . كان ذلك البستان
واسعا تامع الخضرة ممتلئا بالشجر الدواح . إذا
جلينا فيه استرخنا من الهم . وكان سكن مختار
ذا مرسم في الطابق الأعلى الذي يصله بالآول سلم
(حلزوني) من الخشب كنت أجد متعة في صعود
درجه ومنرجاته الكثيرة التي كنت أحبها كما أحب
منرجات الوادي والأزقة ويرد الظل فيها . وكنا
نلتقي كثيرا في (قهوة) على الناحية الأخرى
من الميدان الذي كان يطل عليه مسرح الأوديسون
الشهير . ميدان جميل وقهوة رجة نستمتع فيها
بدفء الشمس واعتدال التسميم والنظر إلى نهسر
الحياة الجارى في ذلك الميدان الهادي . كنا من
هناك على بعد خطوات من حديقة اللكمبورد



الزاهية ببركتها التي تنهادى على أمواجها سفن الأطفال بأشعثها الصغيرة ، وهين الماء (مديسيس) وتمانيلا ، وقطع الرياض والزهر ، وسلك الشجر وأروفته التي كنا نقضي بينها وقت القيلولة أحيانا كما كنا نقضي الصباح الباسم والغديت في بستان مونسوري .

كان مختار صبيح الوجه طلق العنان يهتز لكل نضوة وأريحية ، فنانا في طعامه وشرابه ولباسه ومطامعته في الكتب والطبيعة والحياة . قرا كل ما كتب عن كليبواترة بالفرنسية ، وكان مشغوبا بتاريخ مصر القديم والحديث . وقد تجلى أثر ذلك في جمال الخط الفرعوني المبسط الذي ظهر في أسلوبه كما ظهر في تمثال نهضة مصر ، وفي قوام الفلاحات اللواتي يحطن الجرار على ضفاف النيل الخالد وقنوات مصر وترعها . وكان يعكر في أواخر أيامه في صنع تمثال لاحمد عرابي المصري .

كان يقول لي دائما انه لم يصل بعد في الفن الى التعبير الكامل . ولمعري أي شاعر أو كاتب أو مثال أمكنه أن يعبر عن كل ما يدور بخلفه ويضطرب في فؤاده من عوالم وخيالات تنظم الكون جميعه . . . وقد يضطرب عالم الفكر والخيال وتمتد وتعاود حدوده أمام أدق الكائنات جرما ، أمام حشر صغيرة أو بلدة تنبت في الأرض أو ذرة من اللرات حسب الشاعر أو الكاتب أو المثال أن تخلق بمقربته في نتاجه وفنه تلك اللحظة المضيقية التي تكشف لنا عن سر من أسرار الحياة وجمالها في عالم يدق فيه كل جليل ويجل كل دقيق . وحسب مختار أننا نجد هذه اللحظة في آثاره الخالدة .

ولكن مما لا ريب فيه أن «مختار» بين سنة ١٩١٩ وهي سنة تمثال نهضة مصر ، وسنة ١٩٣٣ وهي آخر سنة رآته فيها في باريس قد ازداد ذوقه سقلا ونضجا مع كثرة التمرس والمشاهدات والمطالعات . وفي الوقت نفسه ازداد مختار تواضعا كلما ازداد علما . فكلما عن عدم بلوغه التعبير الكامل كان دليلا على حالة نفسية تعلقه وتحركه الى تحقيق المثل العليا التي كانت لا تنفسك تترامى له وتحثشد في مخيلته وأفكاره حتى أصبحت شغلا شاغلا . ولكن الوسائل المادية كانت تنقص «مختار» . شكا لي مرة من كثرة تكاليف عرض أعماله في إحدى صالات العرض في باريس . ومرة أخرى قال لي :

« كان يودي أن أمضى تمثالا أو تمثالين من البرونز في (السراية الصغيرة) التي يعرض فيها سنويا كبار الفنانين أعمالهم ولكن صب التماثيل في البرونز يتكلف من المال ما لا قبل لي به . »

كان مختار في صراع مستمر مع تكاليف الحياة . وقد احتاج الى عشرة آلاف فرنك في باريس في سنة ١٩٣٣ لاجراء عملية له في مرضه الأخير الذي صرعه فلم يجدها الا بعد لاي بعد أن رفض صديق كبير له أن يعيره ذلك المبلغ .

هناك السنة المصرية كانت تهمس أو تقول جهره « لقد باضت له في القفص » وأنه يعيش في بدخ . والواقع أن « مختار » كان البساطة في حياته وفنه معا . قال لي ذات يوم وكنا في القاهرة « أمنيئتي أن اتزوج فلاحه ريفية تخدمني على المائدة وتقول : ياسيدي . البساطة والهدوء كانا مطلب مختار . وقد نعم بالبساطة ولكنه لم ينعم بالهدوء لأنه ككل نايغ كان محسودا وكانت الدولة لا تسعفه بالمال الكافي وهو المثال الوطني الأول الذي غنى النهضة المصرية وسجلها في الحجر كما سجل فيه جمال الفلاحات وأعدت لقاتهن منذ أقدم العصور . لم يجد مختار مخرجاً لجروحه الكثيرة الا من بعض كبار الشخصيات أمثال سعد وعديلى وشوقي . روى لي مختار أن أحد كبار المثاليين الأجانب عرض على عدلي صنع تمثال له فكان رد عدلي « عندنا مثالا الوطني » . على أن بعض كبار المصريين من أصدقائه عاكسوه وحاربوه الملك فؤاد الذي كان لا يحترم الا كل ما هو أجنبي .

كان مختار في باريس بين سنتي ١٩٣١ و ١٩٣٣ يعمل لدرامه مشغولا الى عتقه برباط وهو يصارع الفناء . كان يتشم وهو خافض في دعة الحماصة ولكنه لا يثب أن يثور كالأسد الجريح ويزار زارة الم وكبرياء ، ويشكو من الملك فؤاد الذي نقص عليه حياته حتى سرى السم في دمه وكمن فيه وأصبح كل علاج سطحيا لا يجدي .

وقد كان مختار في آخر أيامه بعد أن طالت علته يعلم أنه سيلقي الموت فواجهه بشجاعة . وإذا كان لنا أن نأخذ من موته درساً وعظة فعلت أكبر الدروس هو الصبر على الألم والمكارة التي تمثلا طريق النافين شوكا وقتادا . والثبات على المبدأ والعقيدة ولو زلزلت الأرض زلزالها .

ليس شوقي هو القائل بمناسبة رفع الستار
عن تمثال نهضة مصر في ٢٠ من مايو سنة ١٩٢٨ :

وانى لغريد هذى البطاح
تفدى جناها وسلاها
ارن بغايهها العبقري
وغنى بمشغل البكا حالها
اليس هو القائل في التمثال :

لقد بعث الله عهد الفنون
واخرجت الأرض مثاله
تعالوا ترى كيف سوى الصفاء
فتاة تللم سرباله
دنت من ابي الهول مشى السرم
الى مقعد هاج بلباله
وقد جاب في سكرات الكرى
عروض اليسانى واطواله
يحال لاطراقه في الرمال
سطيح العصور ورماله
نقالت : الحرفاء فهم الجمساد
كسنان الجمساد ومى قالها

في هذا الشعر سحر كسحر اسبرى القيس
والبحتى وشكبير لا تستطيع لغة في العالم ان
ترجمه لان الشعر ليس مجرد معان وغوص على
المعاني . ولكن قد يكون في استطاعتنا على اية حال
ان نقرب روحه الى الغربيين وان نستقيهم من
سلبيله جرعا .

ويلاحظ ان «شوقي» اسهب في هذه القصيدة في
الإشارة الى آثار الفرائنة وفنونهم ولكنه لم يذكر
لمختار الا تمثال نهضة مصر الذى رفع الستار عنه .
والواقع ان لشوقي عله لان آثار مختار ظلت
سنوات لا تقل عن العشرين مبشرة بين مصر
وأوربا . كتنا لا نعرف عنها الا القليل حتى قبض
الله لها وزارة الثقافة والإرشاد القومى في السنة
الماضية ، فجمعت الشتيت منها في متحف خاص .
وبذلك سيكون في مقدور أرباب الفن وعشاقه ان
يشاهدوا وجه مختار الفنان الاصيل كاملا بملامحه
وقسماته وجبينه الوضاء .

وهناك درس آخر يتفرع من ذلك الدرس : ذلك
هو واجب الدولة في تشجيع الفنانين وأصحاب
المواهب . فمما لا شك فيه ان الدولة في عهد
الثورة قد خطت خطوات واسعة - لم تخطها من قبل
حكومة من الحكومات - في هذه السبيل . ولكنى
أعلن صراحة أننا ما زلنا بعيدين عن الغاية . على ان
حسن استعداد الدولة وما بذلته من جهود جيزة
يجعلنا نطمح لا أقول في مضاعفة الجهود ولكن في
تنظيمها وتوزيعها بميزان .

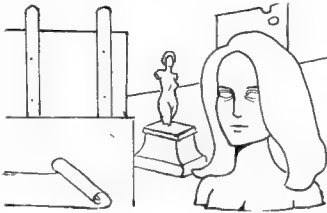
هذا محمود سعيد زميل مختار وأول مصبور
عبقري في تاريخ مصر الحديثة منحتة الدولة الجائزة
التقديرية ، فكانت لفظة رائدة منها . ولكنى كنت
وما زلت أتمنى أن تعرض مجموعة من صور محمود
سعيد في المعارض الدولية من وقت لآخر كمما
عرضت في الاسكندرية ، حتى تتجلي أمام الملا
الأوربي إحدى الصفحات الباهرة من فننا الحديث .

وهذا شوقي صنع تمثاله مصرى في رومة ووضع
الطليان ذلك التمثال بين تماثيل الخالدين في العالم،
فقبل نعتقد الدولة ان مهمتها قد انتهت نحو المثال
ونحو شوقي ؟ لقد أقامت الدولة مهرجانا لشوقي
وستقيم له التماثيل في القاهرة به يومته . ولكن
«شوقي» لا يزال شاعرا محليا لا يبرز صيته جرد
الشرق العربي .

انها كانت معجزة ان يصل المستشرقون الطليان
قبل غيرهم الى تنسم ربح العبقرية في شعر شوقي
بالرغم من بعد المسافة التى تفصل بيننا في اللغة
والتعبير والعادات . ذلك جميل لهم ان ننساه .
ولكن المعجزة الأخرى التى يجب ان نتمسك على
تحقيقها هي تفصيل ما أجمله الطليان الألاحيون
وتحقيق عالية شوقي بعد ان مهد لنا الطليان
الطريق .

لم يكن شوقي كطافور وغيره ممن لهم آثار
بالإنجليزية او بلغة أخرى دولية ويصفه أهم من لهم
آثار من الميسور ترجمتها لاقترب لغتها من لغة
الغرب . لذلك من الصعب ان يكون شوقي شاعرا
عالميا . ولكن قد يكون في مقدورنا ان نجعله عالميا
لو أننا كفنا على دراسته جادين واشتركنا مع كبار
المستشرقين في ترجمة آثاره وشرحها والكشف عن
جوهر عبقريته الشاعر .

طالب الفنون الجميلة



ولا مندوحة للجدد أبداً من الطاعة مهما كبرت سلهم وظالت لحاحهم ... ولابد للجدد من أن يدفع للقدماء تكاليف دعوة يشرون فيها نبذاً ويأكلون معارداً (hultzer) وخيزراً وسردينا بحسب البليغ الذي يتبرع به الجديده ويحسب مقسمونه . والتشهير الأول عادة كله دعوات ومادى وكل جديد يدفع بدوره ثبما لذلكه أو غلخته وخفته أو قلته أن .

ولما وصلت نهضتي أستأذى إلى هذه المعانيات التي لساواحيانا حتى يموت منها بعض الطلبة لإسراهم في أتراح « أذ وضوا مرة لملحة جديدها في الجابري حتى اختفى » ووضوا آخر في برميل ذركوه يصرخ فيه على رصيف السح حتى ساقه الشرقة إلى القسم . فلما لاذ قلب الجديده فالويل له ، وقد يؤدى الأمر إلى خروجه من المدرسة نهائياً .

ولقد كان نصيبى كجديد أن يحكم على بالتجرد من جميع لباسى وألباسى عارياً تماماً ولم تكن تنفس مقاومة أو شفاقة . فرسخت من فوري كما دفعني زملاء لي من قبل فشيواً ونالني إلى كرسى وأنا عار كما ولدتني أبى وضوا على راسى ناجاً من الورق على شكل فرومنى وكتبوها عليه « رئيسى الثاني » وحملوني على نقالة دفعوها على أمتافهم وأخرج موكب الطلبة في جموع طيرة يتقدمنا من يدفع لنا . وسرنا كذلك من المدرسة إلى عرض الطريق حتى تكسبه « سان جيرمان دى برب » في آخر شارع يونابرت . وكان المهر يتساقط رذاذاً فوصلنا إلى فوهة يونابرت والناس من حولنا يتفرون ويسمعون وهم جميعاً يعرفون عادات مدرسة الفنون الجميلة ونعاليلها .

وهناك وضعوني كما آتأ على جوانب في القهى وطلبوا ضماما وشرايباً وجعلوا يرمونني بالفحلات وقشر الحمار وكاتهم يندمون إلى - على طريقهم - أترلى والفرابين .

ونولى الثان منهم أخاصى لأننى كما سلف الأقول كنت متعبداً وكان بيتنا طلاباً أيضاً مشتركات في هذا الاحتفال ...

هذا ، وفيه هذا مما يشابهه ومما اشتركت فيه ، قد خلقي في الحال اتفلا من فيود الحافظة وجها في العربة وكسيري ألالا الكلفة .. فهو يعد من الإثباتات التي طرأت على نفسى وكان لها أثر فيها طول حياتي .

مختصراً

يعبر الأستاذ مرنين في الأسبوع فلف إلى مدرسة الفنون الجميلة والتقليد أن يعبر حتى شاء وإن ينصرف حتى شاء . وكان بالمدرسة ثلاث ورش « ألبية » للفجر ومثلها للتصوير ومثلها للهندسة المعمارية . وعلى رأس كل منها أستاذ .

ولما كان الإقبال على الهندسة شديداً فإن له خلاصاً خارج المدرسة . والقلب الأساقفة من جميع الفنون وأصلهم للأبيسة فدهاء لتلك الورش التي أصبحوا أستاذتها نفسها . ومن الفروسي التي تدرس فلسفة الفنون الجميلة وعلم الجمال والصاروخ القديم ونظامه سنة للتاريخ العبرى وسيلة للفرداقي وسيلة لليوناني غير التاريخ الحديث المقرر لكل الفنون ، وعلم التشريح وعلم الهندسة والخصاب وغيرها . والمدرسة تمشي سفليها أكثر مما تعيش على لوحاتها .. فالتمثيل يلجأ بدخلها لابد له من خطاب توصية من الأستاذ لقبوله . وفي خلال السنة يصدر امتحان صعب للاتحاق بالمدرسة نهائياً وقد يعمل سنوات حتى يقبل ولابد له من معرفة الفن والاستعداد له قبل الدخول وكان الطلبة قبل الحرب يبقون بالمدرسة حتى سن الثلاثين ولا تخطى التصويرين والحفارين شهادته ، وكانت الدبلومات بمثابة الهندسوت دون سواهم . ولهذا دلالة القوة لأنه ما من فنان في العالم يعتمد على شهادته .

ومن تقاليد المدرسة التي لا تستطيع إدارتها معها حولا أن الطلبة الجدد يعمالون بطريقة التجديده أى أن طالب السنة الأولى يظل فيها خادماً طالباً السنة الثانية . وهكذا يحكم عليه بأن يقتس الورشة وبعد المواد التي يشتغل منها زملاءه القدماء . وهناك « الكابورال » رئيس الجدد كالتشوايش يوزع الإصمال أما (le marrier) فهو الألفة وأمين صندوق الورشة ومثلها في المحلات . والجديد يضمنون القدماء في الداخل والخارج حتى أنهم يتكلمون معشهم إذا انتقلوا من بيت إلى بيت ، فهم كالتعريف في الكتاب إذا أراد دخلاً أرسل التخليد يشتره له ، ونحو ذلك ... ونعتمد في هذا الصدد دعوات غريبة بوهيمية هنا ، ومن ذلك أن أحد القدماء سمع إلى مسكنه بالفايق الثالث يدخل غلونه ، وأمر التخليد الجديد بأن يفتح الطريق ليصالحه ، فوقف الجديد في وسط الشارع ويبدد صفاً طويلاً يصد بهما الناس من المرور في دائرة بصافى القديم ... والثاني يتفكرون ويعجبون ويذبحون ويسكنون ، وأنهم يعرفون شكله طلبة الفنون .

ملاحم من شخصية مختار

ملاحم الحبيب

كانت الأيام مثقلة بقتامة الحرب وبأسها .. وطوفات باريس يخيم عليها الخوف والحزن بعد سنتين خاضتهما في غمار الحرب الاولى .. وقد عرف في هذه الأيام الجوع ، وبدأ يعاني الضياع .. مررت البنية انقطع وروده .. ومعارض القنون الملقبت بوليفيا / .. وجنين الفن الحديث يتكون في مونبارناس .. ولكن ملاحمه تبدو شوهاء تحمل طعنات المصارك وقتامة الأيام .. في تلك الأيام كان كثيرون غيرهم يعيشون في المجھول .. يعانون مثله مأساة الضياع والفقر .. « براتكوزي » النحات الذي أصبح احد أعمدة الفن الحديث بفنل الأطباق في مطعم بمونبارناس يستعين على الحياة .. و « موديليانى » مشرد بين « الدوم » و « الروتوند » .. و « بيكاسو » على رهوة مونمارتر يستنشق « أزهار الشر » .. ويهيم مع جيل من الفنانين يحلم بأحلام « بودلير » و « فيون » ..

أما هو فيقطع الطريق بين الحى اللاتينى ومونبارناس مخترقا حداثتى « لكسمبرج » .. ويبحث طويلا عند نافورة « كاربو » يفكر في مخرج من أزمته .. الطعام يكفيه منه قطعة من الخبز وقدر من القهوة .. والملابس لا يشغله مظهرها الرث الفقير .. ولكن ما يعنيه هو الاحتفاظ بإتيليه شارع فرانسوا جيلبر .. هذه الشقة المتواضعة التى تطل على منظر ريفى يذكره

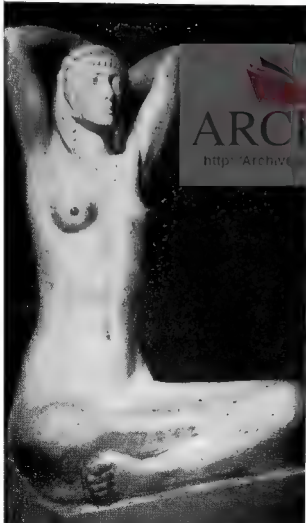


بقلم : بدرالدين ابوغازي



العزّون

ابوليس



ببلاده .. ومن أجل هذا الإثلييه اشتغل بمصانع
الذخيرة شيلا للقتال .. ولكن مظهره وشعره
الذي كان يميل في ذلك الوقت إلى الاحمرار ،
ووجهه الذي حفرت فيه الأيام الأخاديد برغم
شبابه لم يرق لرئيسه بالمصنع فأخذ يتمسكه
ويتهدده بالطرد .. وكان له سلاحان يتهيّن
بهما في أيام شدته : الثورة والسخرية . وفي هذا
المرّة لجأ إلى السخرية .. فجلس في ركبن من
المصنع يصب كل سخريته في مجموعة من الرسوم
الكاركاتورية لرئيسه .. ولمعها الرئيس خلة
وظن محمود مختار أنه مقضى عليه بالطرد من المصنع،
ولكن هذه الرسوم الساخرة كانت المنفذ إلى قلب
رئيسه فقربه وآثره ، وكان يعفيه من عمله الشاق
بشرط أن يعمده كل يوم بمجموعة من الرسوم .

وهكذا قهر له أن يحتفظ بمسكنه وأن يجتاز
الأزمة الخائفة .. وظل له هذا المكان الصغير بشارع
فرانسوا جيلبير نحت فيه أحلامه عندما يغضب
يديه من عمل المصنع .

وكان الإثلييه دائما ضرورة لحياته .. فيه يجد
عالمه الريحب ، وبدونه يحس بالضياع .. في مدرسة
الفنون الجميلة بالقاهرة كان له بالمدرسة إثليييه
خاص يقضي فيه أغلب ساعات إقامه ، وفي باريس

في باريس ، ومن أجل هذه المراسم كان يخوض معاركه ..

موت به أزمة مالية وهو يستأجر مرسم الانتكخانة فتوقف عن دفع الإيجار فترة ، وسافر الى باريس، ولما عاد وجد مرسمه يحتله المصور « هدايت » بعقد جديد مع صاحب البيت .. ولم يطسّق أن يرى مرسمه قد سلب .. ويرى هدايت أن « مختار » جاءه لثرا يطلب اليه مغادرة المرسم فامتنع .. فما كان منه إلا أن اتى له بأدواته في الطريق ، واستعان بالبوليس ، وأخسرج هدايت من المرسم . وما أن تسلم المكان حتى عاودته روحه الطيبة ، فدعا هدايت اليه وقال له : تستطيع أن تعتبر هذا المكان مرسمك .. تأتي اليه في أي وقت تشاء .. ولكن أن تستولي عليه بهذه الطريقة فهذا ما لا أقبله .

وكانت كل مراسمه تأخذ طابع الورش .. فهو يكره طابع الصالون التقليدي الذي كان يغلب على مراسم كثير من اساتذة النحت في أوروبا ، ويؤثر عليه مظهر الورشة .. وكان يبدو في ساعات العمل كعامل بسيط .. يشمر عن ساعديه ويضع على راسه قبعة من قشور الخشب ، أو على قطعة من الحجر وفي هذا الجو يدير مناقشاته .. بسيطة .. نابعة من القلب .. يشع فيها بريق الملاحظة والدكاء ..

وكانت هذه البساطة دائما طابعه .. الرسميات والتقاليد الاجتماعية الشكلية أكثر ما يضيق به .. كان عليه يوم الاحتفال الرسمي بإزاحة الستار عن تمثاله نهضة مصر أن يرتدى « الدرنجوت » وفقا لعادة العصر .. وكان شديد الضيق بها ، وبالمظاهر الرسمية التي تحيط بالاحتفال ، وبينما كان غيره يحيط بالملك وبالرجال الرسميين وقف هو بعيدا عن هذه المظاهر ، وطلب الملك ليصافحه فتلفت الحاضرون بضاغته ، ونودى على مختسار دون مجيب ، وأخرج رجال التشريفات ، وأخيرا وجدوه في الجانب الآخر من الميدان يمسح مع بعض الأصدقاء .

لقد أدرك من جو الحياة الفنية معنى الحرية والانطلاق ، وتعلم كيف يعيش حرا ويدع الآخرين يتمتعون بحريته .

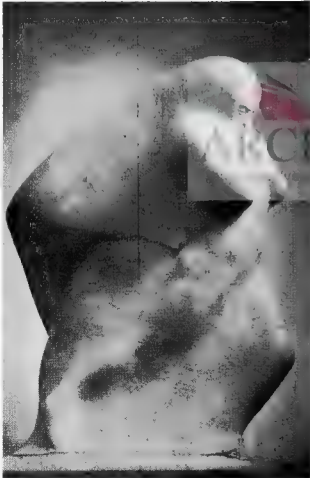


التسول

خاض من أجل مسكن قرائنوا جليلير معارك حتى استطاع أن يفتح المشرفين على يعتنسه بضرورة تخصيص مشغل له .. وحيشا أقام كان بيتسه يجمع بين السكن والرسم .. هكذا كان بيتسه الصغير في شارع الانتكخانة بالقاهرة ، بين مجموعة من البيوت التي كان يسكنها أهل الفن والأدب في ذلك الجزء من الطريق المواجه للمتحف المصري قبل أن تنشب فيها معاول الهدم انظارها الحسديدة وتمحو آثارها .. وهكذا كانت بيوته التي سكنها

الاقتصاد والطب والقضاء والأدب الذين آمنوا
مثله بحاجة الحياة الاجتماعية في مصر إلى الحرية
والتنظيم ، أمثال علي إبراهيم ، وسامي كمال ،
ومصطفى مختار ، وسيد شكري ، وعبد الحميد
فهم ، وعبد الحميد بدوي ، ومصطفى عبد الرازق ،
وحافظ عفيفي ، وويصا واصف ، وأحمد زكي
أبو شادي ، وعزيز المصري ، وداود بركات ، وأحمد
نجيب ، وكانوا جميعاً يرغم مشاغل مناصبهم
ومسئولياتهم يستهوبهم الفن والثقافة في أفاقها
الواسعة ..

الطهاسين



كان أحب شيء إليه البساطة والوضوح ، وأبغض
شيء إليه التكلف والتفاق .. يكره أن يؤدي زيارة
رسمية تملئها الأوضاع الاجتماعية في حين يقضي
يوماً بأكمله في محطة قطار ليرى صديقاً علم أنه
سيمر بها ..

هذه البساطة كانت شعار حياته ، ومنها كانت
رحابة نفسه وما يغض به من مودة وحب للأصدقاء
.. كان يؤمن بأن لأصدقائه الحق في كل ما يملك ،
ويبدل من أجلهم أقصى ما يستطيع .. عندما سافر
إلى باريس مبعوثاً وبقي زميلاً يوسف كامل وراغب
عباد كان يرسل لهما ملحقاً في أن يحضرا لاستكمال
دراستهما تلياً ، ويعرض عليهما صادقا ومتحمسا
أن يتقاسم معهما مربيته .. وعلم قبل أن يغادر
باريس ليقم بمثل نهضة مصر أن صديقه المهندس
«فريد نجم» الذي قاسمه أيام الشقاء بهذا يسمى
لاقتراض مبلغ من المال من آخرين ، وأنه يكتم عنه
الخبر حتى لا يضطر إلى إعطائه المبلغ الذي يحتاج إليه
وهو على أهية السفر ، فذهب إلى صديقه ثائراً ..
وقال له : أتك تعلم أين أضيع نقودنا .. أذهب إلى
البيت فوراً .. وأخذ من الأدراج ما تشاء ..

وكان من عادة مختار حين يأتيه مبلغ من المال
أن يوزعه في كل أركان البيت .. في إدراتي المأكل
وفوق الدواليب .. وتحت المقاعد ، وبين صفحات
الكتب ، فهو لم يكن يعرف لاسرافه حدوداً .. وكان
يعمل على إخفاء نقوده في أماكن متعددة ليسمى بها
عندما ينفد المال من يده .. وأحياناً ينسى مكان
النقود .. ويظل يبحث عنها .. فيكون لفرحة
اكتشافها وقع سعيد في نفسه .. وكان يؤمن أن
لأصدقائه أن يضعوا أيديهم حيثما يضع نقوده ،
ويأخذوا منها حاجتهم ..

وعندما يدعو صديق لتناول الطعام ، كان
يشترط دعوة أصدقائه ولو لم يكن الداعي يعرفهم
جميعاً .. وكان يتفنن فيما يقيمهم لأصدقائه من
ولائم في أيام الرخاء ، وما ينظمه لهم من رحلات
سواء في مصر أو في فرنسا ..

هذه الروح كانت تقربه إلى مجموعة من الأصدقاء
ممن آمنوا مثله بالحرية والبعيد من التكلف ، من
بينهم نوار الفكر أمثال هينكل ، ومحمود عزمي ،
ومحمد صبري ، وسيد كامل - ومنهم رجال



وبسبب حبه للبساطة والتحرر كان يستهويه مجلس حافظ ابراهيم اكثر مما يستهويه مجلس شوقي ورغم ليلال كثيرة قضاها بصحبته في كرامة ابن هانيء بتجاذبان حديث الفن والشعر .

وفي مجالس هؤلاء الاصدقاء كان يبدو وجهه الحقيقى ، وروحه الراحقة الساخرة ، وتختفى معالم القسوة والغضب التى كانت خط دفاعه وهجومه على المرائين والقضوليين ممن يسعون الى مجلسه . . وكان هذا الوجه العابس هو صورته الخائنة عند من لا يعرفه . . اما وجهه الحقيقى فهو قلبه الذى يفيض بالطيبة والرحمة . . هو ذلك المزيج من الهدوء والحزن والشاعرية التى ترنم بها في تمائله، والتي كالت تمكس على حياة المحيطين به والمقربين منه . . وقلبه الحقيقى يفيض بحب الطفولة . . يسعى الى بيوت اصدقائه ليقضى ساعات مريحة مع أطفالهم حاملا لهم الحلوى والهدايا . ويرغم مشاغله وهمومه لم يكن ليخلف وعدا قطعه لطفل . . وعد مرة اطفال صديقه « ارمان ميجاليه » في باريس بان يصنع لهم هرائس عيد الميلاد و « مهد المسيح » . . وحل موعد العيد وكان مشغولا بعمل تمثال ، ومع

عدل يكن

جانب من أول متحف لشارل متصفه الفن الحديث



دائما طاقة متحركة نحو التعبير بأشكال لا عداد لها
تفيض بالشجن وموسيقية النحت .

على أن هذه الرقة كان يقابلها اعتداد وكبرياء
وثورة فهو يقول :

« اتنى مثل الدب ، احتفظ بهدوني وسكينتي ،
ولا اعتدى على احد ، ولكنى مثله أيضا أثور وأحطم
عندما يعتدى على » .

كان حرصا على أن يؤكد كرامة الفنان التشكيلي
ومكانته في المجتمع إذ كان يخشى أن يمر الفنان
بالدور الذي مر به المحامي والممثل والصحفي
وغيرهم من اصحاب المهن الجديدة في المرحلة
الأولى لظهورهم ، ويلقى ما لقوه في البدء من سخرة
ومدم تقدير . وقد خاض من أجل هذه الكرامة
محاربه حتى استطاع أن يضع الفنان موضع التقدير
من المجتمع .

ولكنه برغم هذا الاعتداد كان يحرص على أن
يقدم على رأى الغافلين ، ويعرض أعماله عليهم
ويناقشها ويتقبل النقد . ومع ما بلغه من مجد
وتشهره فإنه ظل يخاطب اساتذته بلهجة مؤثرا الود
والتقدير ، ويحرص على أن يختم رسائلهم بعبارة
« تلميذك الوقى » .

والى جانب هذا الاعتداد كانت له ارادة صارمة
.. ارادة تدفعه الى أن يقسو على نفسه ويخوض
الاشواق من أجل فكرته ، واستطاع بهذه الإرادة أن
يحقق أعمالا باهرة .. انشاء جهاز متخصص للفنون
الجميلة ، انفاذ البعثات ، اقامة المعارض ، تخصيص
اعتمادات في ميزانية الدولة للمقتنيات الفنية ،
انشاء مدرسة الفنون الجميلة العليا ووضع
برامجها ..

وبرغم اقراء السلطة فإنه ظل معرضا عن كل
المناصب التي عرضت عليه .. كان يعتقد أن الفنان
لا يجوز أن يشرك مع رسالة الإبداع الفني عملا
آخر . وكان يؤمن مع جورج ديهايميل بأن « السلطة
الزمنية تبر ذهابي للموهبة » .. ولكنه قبل القيام
بمهمة واحدة .. مهمة تنظيم مدرسة الفنون
الجميلة والإشراف على برامجها في بدء انشائها ،

أن وحى الفن كان يستغرق كل طاقاته ويصرفه عن
كل ما في الحياة ، فإنه قطع هذا الوحى — وتادرا
ما فعل — ليشترك الأطفال في صنع عرائس العيد ..

هذا الحب للطفولة يجاوزه حب آخر للحيوان ،
فبرغم عنفه في صدد الفضوليين عن مرسمه حين
يستحوذ عليه العمل ، فإنه لم يستطع أن يدفع قطرة
ظلت جالسة على كتفه وهو ينحت تمثال « عروس
النيل » بل كان سعيدا بها .. وقضى ساعات العمل
في التمثال والقطعة على كتفه ترقبه .. وحين كانت
توانيه فكرة تمثال كان يتدفع لتنفيذها في سر
وتلقائية .. كانت حركة يديه تضي في سرعته ،
ولمسانه الأولى التي يضمها تحمل كل نبض فكرته
حتى لا يكاد يعيد فيها النظر بعد ذلك .. اللمسمة
الأولى ، والتشكيل الذى يخرج من أنامله يستقرانى
ثبات ورسوخ دون إعادة أو تعديل . وفي نفسه

شيخ البشارى



بنقة واعتداد . فلما بدأت بعوث الفنانين المصريين الى الخارج كان معاصرو مختار من أهل الفن يقدمون لهم كل أسباب المعونة والتأييد، لأنهم جاءوا من بلده، تدفعهم الى ذلك ذكرياتهم عن حماسته وقدرته ، وما بثه فيمن احاطوا به من روح الصداقة .

في نهاية حياته القصيرة أصيب مختار مثل « ليوناردو دافنشي » و « رينوار » في أداة ابداعه وتعبيره .. في يده .. ولكن ليوناردو حين شلت يده تحول الى وجه آخر من وجوه عبقريته .. السى الكشف والاختراع .. ورينوار أستطاع ان يمزج الوانه بيد تسرى فيها آلام الرومانيزم ، ويرسم لوحاته الاخيرة بأصابع مرتعشة .

أما هو ففته كان يحتاج الى كل قوة يده ، والمرض ينخر عظامها .. ولكن عقله كان أشد كبرياء من أن يترك المرض يؤثر في جسارة نفسه وأقبالها .. فظل يرغم معالم الموت التي تزحف عليه يحلم بالمستقبل .. كان هذا البريق في عينيه .. هذا المزيج من الحلم والكبرياء والذكاء والارادة ينطق به ، ولكن نفسه من الداخل ما زالت تغرق .

وفي تلك اللحظات كان يعيش على كبريائه ويرفض أن يراه الناس في ضعفه ، ويصد من بابه اصحاب المراكز والنفوذ الذين يدفعهم الفضول وحب الاستطلاع الى زيارته في الوقت الذي يرحب فيه بمعامل بسيط مرفه في أحد الصانع الصغيرة بحى درب الجماسيز ، ويجلس الى جواره يتذاكران معا أيام الحى العتيق ..

وحين ببقى وحيدا يفكر فيما ابدعه من فن .. ويخطط في ذهنه معالم تحول فنى كبير كان ينهيا له ، وتنمية لحظات التأمل الطويل ..

ومات مختار قبل أن يتم الثالثة والأربعين ، وكثيرا ما يعاودنى هذا التسؤل .. ماذا كان مقفرا له أن يفعل لو امتد به العمر الى السن التى بلغها عمالقة فن النحت .. ماذا كان يخطط لو مات في عمر « رودان » مثلا ؟

وكان يدرس فن النحت لطلبها دون الارتباط بقيود الوظيفة .. في هذه القسرة كان سعيدا برؤية الواهب الناشئة ، حرصا على أن يبعث الطلبة ويقتنى بعض اعمالهم لنفسه .. وكان بيت فيهم شجاعة الراى وحب الفن ، ويوجههم الى منابع بلادهم المجبولة . وذات يوم رأى تمثال « فينوس » وقد ظلل بعض الطلبة مواضع من جسم التمثال وعشوا بها .. وكان لا يطيق أن يرى الفن يبتذل ، فجاوزت ثورته لدى ، والتقى على مسمع الطلبة درسا قاسيا ثم انصرف ، وكان آخر عهده بهم .

هذه الإرادة التى لا تعرف الوهن هى التى اقتحم بها محاجر الجرانيت بعد أن استعصت على الفنانين منذ مصر الفرعونية ، وهى التى دفعته الى ابداع روائحه الفنية يرغم ما لقي من ظروف قاسية .. لقد آمن دائما بمعنى كلمة المثال انطون بورديل : « أن سر الفن في الحب » ، فتغافى في حب فنه وحب له حياته وضحي من أجله بكل الاعتبارات . وكثيرا ما تجمع في يديه المال ، فلا يلبث أن ينفقه على أخراج تماثيله ، وحرص على أن يبرزها في أروع الصور من طريق أكبر بيوت « الملك » وكان يقيم معارضه في أكبر قاعات القصر ، بل كان يجهز بجهود فردية وحيدة دون موافقة الدولة أو رعايتها .

ومنىلما اقام معرضه الفردي الأول في باريس ١٩٣٠ في القاعة التى عرضت اعمال « رينوار » و « جوجان » و « فان جوخ » اقتنت الحكومة الفرنسية احد تماثيله لتضعه في متاحفها ليمثل الفن المصرى المعاصر ، وتحدثت صحافة العالم كله عن عبقريته وميلاد مدرسة مصرية جديدة على يديه ، في حين ظلت الحكومة المصرية معرضة عن هذا العمل العظيم ، فلم يتلقى منها ولو مجرد خطاب تقدير .

لكن ارادته كانت تنصر دائما على كل العقبات ، وترتفع فوق الصغائر .. فظلت الأوساط الفنية في الخارج تردد قصة كفاحه الكبير وتنظر اليها بكل تقدير .. ولم ينسه من معاصروه منهم وبهرهم حماسة هذا المصرى الذى جاء بطرق أرضا جديدة



حياة مخنار في سطور

● ولد في 1٠ من مايو سنة 1891 ببلدة طيبة من أعمال
الحلة الكبرى وأبى طفولته في قرية نسا من قرى
المتصورة .

● التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عند نشأته
سنة 1908 .

● سافر إلى باريس سنة 1911 ، وتلمذ في مدرسة
الفنون الجميلة على المثال الفرنسي كونان صاحب
لعميل كوبري إسكندر بباريس . . . وأقن الفرماسات
الأكاديمية ، كما شهد ثورة الفن الحديث في
مونتبارنيس ، وعمل في أثناء فترة وجوده بباريس
مديراً فنياً لتعلج جريغن للماتيل الشعبية .

● عرّض في سنة 1920 نموذج تمثاله نهضة مصر من
الرخام وحاز عليه شهادة تقدير حسن ٦٠ تمسلاً
مبتهلها لجنة تكريم صالون الفنون من بين الأعمال
الفنية المعروضة ، فكانت اللقباسين الرسميتين
والأجانب .

● عاد إلى مصر في منتصف سنة 1920 إلى خدمته
الإمارة لأماله . . . وقد فُقد في انجازه نماجسة
أعوام بسبب مقاومة بعض الجهات الرسمية لفكرة
التمثال ، وصنعه من حجر الجرانيت الذي ألام منه
المصريون القدماء صابدهم ونماثيلهم .

● عرّض بعض أعماله في صالون الفنون بباريس سنتي
1926 ، 1929 ثم ألام معرضاً خاصاً لأعماله بها في
قاعة برنهم الصغير سنة 1930 . . . وكان هذا
المعرض حدثاً فنياً هاماً دعا النقاد الفني الكبير
ريمون أيكوليه إلى أن يقول « أن نظرة إلى الأبرمين
تمثالا من الرخام والبرونز والحجر المعروضة في قاعة
برنهم الصغير تدل على أن العالم قد أصاب
اليوم إلى ثنائه مثلاً عظيماً »

● شغل في الفترة بين سنتي 1930 ، 1932 في إصدار
تمثال سمعة زفول ، ومجموعة الرموز القومية
التي سجل بها روح الشعب وحياته ومثله حسول
فائدي التمثالين . . وقاومته الحكومة فتظل العمل
ومرض .

● تولى في 27 من مارس سنة 1933 .

”نهضة مصر.. وعصر مختار“

وقد كان لبداية مختار روعة القوة والثبات ،
فهر قد دخل بفنه الى المجتمع من الباب الكبير ..
لم يبدأ بفن الخاصة ، وإنما بدأ بعمل ضخيم جدير
يربط بينه وبين القومية ، ومن هنا سيطر اسمه
وتمثاله على فترة يمكن بحق أن تعتبر عصره ..
وما كانت هذه البداية غريبة عليه ، وإنما كانت
متسقة مع شباب تجربته الفنية فهو منذ انجبه الى
دراسة الفن بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨
وحلم « العمل الكبير » يستحوذ على مشاهره ...
دعاه في عصر مصطفى كامل الى تماثيل البطولة
العربية فأخرج « خالد بن الوليد » و « خولة بنت
الأكود » و « طارق بن زياد » حين كانت أمجاد
العرب هي قمة العصر السائدة تتردق في مؤلفات
الأدباء ، وفي المخرى المصرى الناشئ ، وفي قصائد
الشعر .. وحين رحل الى باريس ، صوّر مصر
بأسلوب بطولي يذكر بأسلوب «رود» صاحب تماثيل
« قوس النصر » .. صورها وهي تستل سيفها لترد
به كيد المستعمرين ..

ولكنه ينتقل من التمثال الذى يسجل الحدث ،
الى التمثال الذى يسجل الفكرة ... المعنى العميق
للقظة الشاملة التى دبت في البلاد ، وعودة الروح
الى أرض الوادى .. تلك الروح التى تمثلت في ثورة
الفكر ، وثورة الحياة الاجتماعية ، وفي النهضة التى
سادت كل نواحي الحياة ... ومن هنا جاءت فكرة
نهضة مصر في تعبير مختار جماعا لروح العصر ..
هى فكرة البعث التى ترددت في شعر شوقي في
مناجاته « لأبي الهول » ودعوته الى اليقظة وهى
الفكرة التى استوحاها نفسها مصطفى صادق الرافعي
في النشيد المصرى الوطنى الذى وضعه سنة ١٩٢٠
حين يقول :

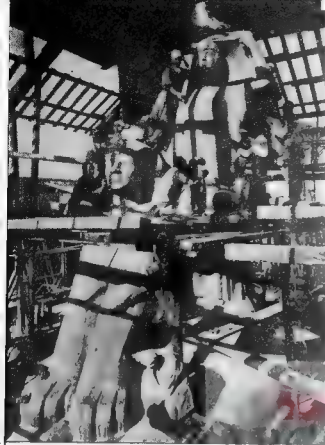
« وسأبى الهول دكنا دعى

دبضة جبار على الأرض كبش

لأنزع الأجر يوما لو نبض

ومن هذا المعنى نفسه صاغ توفيق الحكيم الإطار
الخارجي لعودة الروح :





« بعض » أهمي يا أودوريس
أنا ولدك خسوريس ...
حلت أميد اليك الحياة
لم يزل لك قلبك الحقيقى ...
تلبسك المسافى »

وفي الوقت نفسه كانت فكرة البحث التي عبر عنها التمثال من أبرز مشاعر الثورة تمثلت في الضحايا الأسياد القديمة رموزاً لمظاهر الحياة الجديدة . فكانت المدارس والجماعات والمنشآت تتخذ أسماء « آمون » و « رمسيس » و « الإله » و « أبو الهول » شعارات لها . وكذلك كان لظهور تمثال مختار صدى في النفوس إذ جاء تغييراً رائداً من مشاعر تتجاوب في الجو فوجدت في فكرة التمثال رمزاً لها .

وإذا كان التمثال من حيث هو فكرة قد لقي هذا الصدى ، فقد صادف أيضاً من حيث هو حدث تجاوباً ميقماً سواء رجع ذلك للحظة ظهوره أو لظروف أقامته والأحداث التي صاحبته .

التمثال والروح الوطني :

فالتمثال تصادف ظهوره في باريس ، وعرضه في صالون الفنون حين كان رجال الوفد المصري هناك يدعون للقضية المصرية وبطاليون بالاستقلال بصد ثورة سنة ١٩١٩ .. وكان اكتشافهم لاختصار في باريس ورؤيتهم تمثاله مفاجأة أكدت الثقة بنهضة البلاد ولقد عبروا عن هذا المعنى في مقالات نشروها بجريدة الأخبار . كتب المرحوم ويصسا واصف في ٢ من مايو سنة ١٩٢٠ مقالاً عن « محمود مختار والنهضة الفنية في مصر » قال :

« لما ذهب الولد لباريس دعاه أعضاء الجمعية المصرية إلى حفلة شاي تقدموا لنا من ضمن الطلبة المصريين (محمود مختار) وقالوا لنا أنه ليس فخارى محمد جريين » للمعشيت لاني - - - - - معتر اسم مختار قبل ذلك اليوم مع - - - - - حبيب هذا الحمار جريين » الطائر الصي في العالم وقلت في نفسي كيف أن (مختار المصري) يخلف جريين وكلنا يجعل اسم مختار لقصيدتي إلى متحف جريين لأرى ما صنعت به مختار .. ووقع نظري على تمثال ويلسن وهو تمثال يدعى المنح فسالت الحارس هل عرف جسيه مختار تيسم وقال أنه مصري لم وقع نظري على منظر من أجمل ما رأيت وهذا المنظر يمثل كليميسو وألفا يتوكل إلى عصاه المشهورة باسمه وألفه فورش وبيتان لم رأيت أشياء أخرى أبدع من هذه مثل منظر الهجوم بالذبابات وكلها من صنع مواطنتنا مختار لقصيدته في معمله بالتصنف وأظهرت له أعجابي وأكدت له ولم أكن ميالاً في قلبي أن أحسن ما رأيته في المتحف هو صنع يديه ... أن عملاً مثل عمل مختار فيه نشر للمدونة المصرية أكثر مما يمكن أن ينشر بطريق الخطيبانية في الإلدية والكتابة في الجرائد لمن رأى الجمهور في أوروبا عملاً مثل أعمال مختار حكم بنوعهنا ... »

وكتب مجد الدين حنفي ناصف من باريس يصف فرحة الطلبة المصريين يوم افتتاح صالون الفنون في باريس وجوهمهم التي وقفت على الطريق الذي

للاكتتاب لأقامة التمثال في مصر واكد في ندائه اتصال
الفكرة بالدوافع الوطنية قائلا :

« لد قام مختار بواجبه دون أن يشبه أحد اياه منسج فرسا
مقدسا على الامة ان تقدر هذه الوطنية حق ندمها وتقـــدم
بواجبها نحره ونحو نفسها »

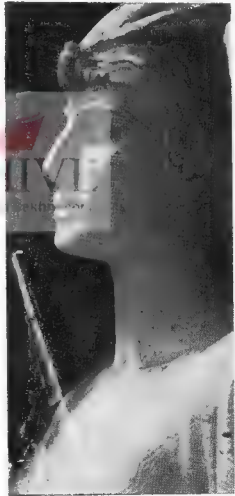
وقد تردد هذا المعنى الوطني فيما نشر عن التمثال
عند عرشه فكتبت المجلة الحديثة للفنون في باريس
سنة ١٩٢٠ « لا يجوز الاكتفاء باعتبار هذا التمثال
مظهرا بديعا من مظاهر الفن وإنما هو في الحقيقة
الرمز المتوقع لأمانى أمة تريد أن تسترد في العالم
ذلك المكان الرفيع الذي يؤهلها له تاريخها المجيد
وموقعها الجغرافي وما أشتهر من قديم الزمن عن
خصب أرضها التي تضرب بها الأمثال وما انصف به
ابتناؤها الماملون من فضائل أصبحت عندهم في حكم
التقاليد .. »

التمثال والثورة :

على ان للتمثال الى جانب مدلوله الوطني ، مدلولاً
موجعاً ، فهو أول اثر فنى يقام في عهد « السلاطين »
ولكن صاحبه بدلا من أن يصنع تمثالا للسلطان اقام
تمثالا للشعب ، وجعل من الفلاحة رمزا لمصر فكانت
هذا هي افكار لطريق الشعب على طريق القصر ...
ولعل هذا المصير الوطني والمضمون النسوري في
التمثال هو الذي ربط الشعب به وزاد حماسه له ..
وفي موجة هذا الحماس لم تلق فكرة اقامة تمثال
لشخيل النهضة معارضة دنيئة بل ان رجال الدين
انفسهم كانوا يدعون لأقامة التمثال والاكتتاب له في
المساجد .. ولم تستطع قوى الرجعية ان تحول دون
الدعوة الجارفة التي شجعت الفلاحين والمعمـال
والتلاميذ والمرأة المصرية التي كانت في بدء طريقها الى
الحياة العامة وامتدت الى كل الطوائف التي تسابقت
للاكتتاب لأقامة التمثال .. ولم يكن يسيرا ان تقف
السلطات في وجه هذا التيار الذي أيده المفكرون
فوافقت الحكومة على اقامة التمثال في ميدان المحطة
وهيات له الاسباب بل ان الملك (عزاد) نعمة ازاء هذه
القوة التي فرضت نفسها لم يستطع الا أن يستجيب
لها ويدعو هذا المثال ابن الشعب لمقابلته ويعدده بأن
يزور موقع التمثال في ميدان المحطة ويجلس أمام
المثال ليصنع له تمثالا كما كان يفصل ملوك عصر
النهضة الأوروبية .. ولكن الزيارة لا تتم ، ويبدأ عمل
التمثال فيبدى الملك ملاحظة تنصّب مختارا فيحطم
بعدها التمثال وما زال من الطين ، ويصنع بدلا منه

ثم قدم على مشارفه المسلة المصرية انتظارا لوكب
رئيس الجمهورية في طريقه الى افتتاح صائون الفنون
حيث عرض تمثال مختار .. ووصف أيضا الزهو
الذي تملكهم حين أعلن فوز التمثال بشهادة شرف ..

لذلك كان للتمثال الى جانب روعة الرمز ، دلالة
الحدث الوطني الكبير ... ومن أجل هذا وجهه
المرحسوم أمين الرافعي الى الامة المصرية في ٣٠ من
ابريل سنة ١٩٢٠ نداه على صفحات جريدته الأخبار



الاجيال فصورها وهي تحطم الأغلال وقد أطلقت
يديها رمزا للتحرر من العبودية ، وعلى قاعدتها نيلها
العريق يطل متاملا عودة الحرية الى واديه .. وحول
التمثال رموز تمثل « العلم » و « ثورة » الصناعة
و « الحرية » و « العصر الجديد » ولم يقدر لهذا
التمثال ان يرى النور ، ولكنه كان يراه تمجيدها
للثورة .. تلك الثورة التي احبها ، وتغنى بنشيدها
ولقد عرف اسدقاؤه تمجيده لها في احاديثه عنها ..
وصور صديقه المرحوم الدكتور سامي كمال
احساسه بالثورة في رثاء له نشره بمجلة الرسالة
سنة ١٩٣٤ قائلا :

« من لم يسبح منك لظ الثورة التي قامت بهذا البلد
الذي شمرت اناك من تراه ، من لم يسبحك تتحدث من الثورة
يلطمها الذي كنت نطق به ، فيصير لثاملا من منع بصيرتك
وحسبك وقلبك الكبير ، من لم يسبحك لم يخطرب قلبه من
قولها »



تمثالا كاريكاتوريا للملك .. ولكنه يظهر في الخفاء
كادب المقاومة ويحاول اسدقاؤه ان يخفوا معالم
الحدث حتى لا يطيح به السلطان .. اما مختار فقد
كان سعيدا بأنه تار لنفسه ولكرامته كفتان .. وكان
تمثاله « نهضة مصر » تجربة كبيرة لاقرار مبدأ
الكرامة الفنية .. ولم يتردد في سبيل هذه الكرامة
من ان يصد كل مساس بها .. حرص على ان يؤكد
حرية الفنان في تعبيره عن فكرته ، يولي مقبولة
تدخل غير المسؤولين في شئون التمثال ، في قصر
صلتهم به على الشئون الادارية التي تنقل بالعمل
.. اما الاثر الفني نفسه فلم يستطع احد من
الرسميين ان يتعرض له .. وكان من الطبيعي وهو
يرسى هذه الدعائم ان يواجه مقاومة .. كان التمثال
يتعطل حين تعطل قوى الشعب وتضعف العيسة
النابية .. وكانت محاولات تبذل في الخفاء بعد ان
انتقل تنفيذ التمثال من يد الشعب الى الحكومة
لمعرفة العمل ولكن الوعى القومى كان اكبر من كل
هذه المعوقات ، وساند فكرته ادياء مصر وشعراؤه
الذين كانت ساحة التمثال ملتقى لهم .

ولقد كانت هذه الساحة عند ميدان المحطة مركزا
من مراكز النضج الفكرى واحد معالم النهضة يزورها
الزعماء والمفكرون والوافدون الاجانب ليروا العصر
الجديد وهو ينحت من الجرائيت رمز نهضته .. من
الاحجار التي خلدت مجد اجداده . وفي هذه الفترة
شغل مختار وهويوجه هذه الثورة من قمة تمثال نهضة
مصر بفكرة اخرى .. فكرة الاستقلال .. ومرة
اخرى لم يجعل رمز الاستقلال زعيما او قائدا وانما
عاد الى الرمز المجرد .. الى فلاحه مصر ام هذه

التمثال والأدب :

وكان التمثال كحدث هام في الحياة المصرية مصدر وحى للأدب ترجمت فكرته في صور أدبية ظهرت في شعر هذا العصر وكتابات .. وما حظي اثر فني بعد نهضة مصر بمثل هذا الاهتمام .

قال شوقي في قصيدته تمثال نهضة مصر التي أقيمت في حفل إزاحة الستار عن التمثال :

وأخرجت الأرض مثالها
منها تعلم سرها لها
الى مقدم حاج باباها
مسرورى الليالى والطراها
وأرسى على الأرض أنفالهها
سطيح القصور ورمالهها
كان الجسد وحى قالها

لقد بعث الله عهد الفسوس
نعالوا ترى كيف سوى الصفاة
دلت من أبى الهول مشى الروم
وفد جاب فى سكرات السرى
والتى على السدمل أبواها
يخال لأطرافه فى الرمال
قلقت : نحره لهم الجهاد

وقال مطران :

غيداء ذات حصاة وجمال
أمداء ناصعة على التمثال
وللاقتة يمتصون ودلال
عقب المنار أثيل غير مثال
أسنى منى الاوطان فى تمثال

يا حبيذا مصر الفتاة وقد بدت
فى جانب الريال قد التت بدا
بمنطق وروسيافة بتمتف
فادا أبى الهول الذى أحتبه
تمثال نهضة مصر أشرق جليها

وكتبت مى في فكرة التمثال تقول :

« في نهضة مصر يصعب النفاذ لازل رحلة بيلال وثقة المراء
التي تسعت الحيوان الرابض الى الحقل والنبات على أباد
الطر وأمل الفكرة أدرك ان القابل لم يتكامل بمسالك المشى
الجوهري الذى أقام له القدماء « أبى الهول » عند عتبة
الصحرار لتعبد أعمال الإلحاح الى سر الدور الذى أطيح عليه
شعبته وسكن سكوا أبديا ولكنى من الرمز بلا يوافق نهضة
قومية ، فلهذا الرجاء الجديد في قلب البحر » .

غير ان هذه ليست أمثلة من صور كثيرة عكسها
التمثال على الأدب شعرا ونثرا .

التمثال والنقد :

ولكن تمثال نهضة مصر لم يكن يرغم ما أحيط به
من حماس بمتجاة عن النقد .. فقد البعض فكرته
وتكوينه .. وتحس البعض « لأبى الهول » وما في
نهوضه من معنى معجز ، وأشادوا بقوامه وصلاية
تكوينه ، في حين أثار آخرون الفلاحة .. وكان من
أبرز من نقد التمثال من الأدباء العقاد ، والمازنى ..
وتطور نقد المازنى الى سجل بينه وبين مختار يعتبر
من وثائق العصر الهامة التي أشتد فيها الخلاف
حول عمل فنى .

كتب المازنى مقاله الشهير بالسياسة الأسبوعية
« أبى الهول وتمثال مختار » عقب إزاحة الستار عن
التمثال ودار مقاله في صورة حوار بينه وبين رجل
عادى يتأمل التمثال ... ومن خلال هذا الحوار
عرض فكرته عن التمثال .. وخلصاته انه كان
يفضل لو اقتصر التمثال على أبى الهول وحده دون
المصرية الواقعة الى جانبه والثانية حركة يد المرأة
ووجوب استناد ذراعها على رأس أبى الهول ونهوضه
على قاعدته الأماميتين في حين كان يجب أن ينهض
على قدميه الخلفيتين ، وقد أدار المازنى الحوار
بينه وبين محله ببراءة وسخرية نقل في ثناياها
أفكاره عن التمثال . فرد عليه مختار بمقال تناول
فكرة التمثال فقال :

« لقد رمى الاستاذ المازنى محله بسؤال من المصرية الواقعة
الى جانب أبى الهول قائلا « وهل تعرف هذه السيدة » ؟
فاجاب المحل « انها من التمثال » .. وكان لهذا الجواب ان
يزنى يا عزيزى الكسرى ، ولو كنت في مكانك لكتبت لكتبت به
ولكنت اطرقت أقر « انها من التمثال » .. لكن صحننا
التدب بدل أن يسار منقل محله ترك الموضوع كله وذهب
« بجليط » أو بحدات نفسه .

ويقدم مختار من خلال رده تفسيراً أدبياً للتمثال
فيقول .

« أبى الهول » رمى البنية الفرعونية ، والطمة الفرعونية بنهض
والامة المصرية وانفحة الى جانبها فغسور يمانها الجيد لألها
مرها الأولى ، تنزع من نفسها البسر وتظهر لشعوب الغرب
التي تلت محجوبة عديم فرونا عذة « تلك هى نهضة مصر وأن
كل شيء فى التمثال وكل إشارة ، كل وثقة ، كل وضع ، وأن
حركة اللرايين ، وطيات الرداء أن ذلك كله ليسار تلك الفكرة
السائدة الشاملة ، ويدل على فكرة « نهضة مصر » ... كل
هذا يؤلف جزءا لا يتجزأ متنازع كلها أجزاء من المجموع
لا انفصال لها عنه .

« خذوا ان تقطروا التمثال نصفين ، اذن يترونها الاثني
المرأة وأبى الهول » ولا يمكن أحدهما أن يكتبى بنفسه ليمتل
كلا محتاجا حسب أو متروبا والرايين أن يكون التمثال
كلا محتاجا في الحب واللعنى - والما التمثال في عظام
التحت يجب أن يكون كتلة وأن يكون وحدة ... »

ويتنقل الى وضع يد المرأة على أبى الهول فيقول :

« انها اذا استندت مكتبة تحتها تظهر وبظهر التنبه .. لم انها
خضوعا منها لتوايين الأمعاء وطلانها يجب أن تثنى ساها ،
وهى ان اضطرت لهذا فقدت من ثيلها ومن معناها وظهرت
مظهر البنية والتردد ، وهى فرق هذا تكون قد أهدت نظام
التكوين وتناسق المجموع . إذ أن ذراعها وقد أكتا بكل قلله
يحول دون انطلاق أبى الهول في حركاته وانسيابها لتكاتها تمنعه
على العكس من الجوى » .



وعندما كتب جورج جراب أمين متحف رودان
مقدمة كتاب معرض مختار الذي أقامه بباريس
سنة ١٩٣٤ الشاذلي مختار مصر فقال مخاطباً «مختار» ،
« أن هذا النثال يد لي نظري من أوى قطع النحت المعاصر
وان أبا الهول الذي اختبته فخورا ليذكرني - وهذا نداء - بأبي
حول امتصحت الثالث بمنحمت القاهرة .. وهو يشق لك طريقا
أوسع مما قطعته ، واكثر جدارة بواجبك الفداء »

ولقد أبدع مختار بعد تمثال نهضة مصر أعمالا
تنبض في روعتها برقة الشعر ، وتلف في ثنائها سر
هذه التربة الخالدة .. وفي هذه الأعمال سمات
الاستقرار والروسخ وقوة البناء التي تمثلت في أعمال
النضج .. غير أن تمثال مصر سيظل له دائما في
حياة مختار روعة الرمز ، وجلال التاريخ .. والفلاحة
التي أقامها في الميادين الكبير هي التي شجعت
الطريق لنموذجه الفني الذي أضافه إلى عالم النحت
مرددا تراثه الإنسانية ونشيدته الوطنية ، وتمجيده
لجنسه وبيئته .. وفي اختياره للفلاحة نموذجا لفنه
دلالة التعبير عن وحدة المصري عبر تاريخه ، ووحدة
الحياة على صفاء النيل ممثلا في شعبه الفلاح وتلك
فكرة كان عصر مختار يؤكد لها ليخلص قوميته من
بصمات الفزاة ويمحو آثار فترات كادت تذهب
بوميض روح الشعب .

لم يبين أن أصابعها التي وضعتا بخفة فوق أبي الهول اتنا
تدل على تنابع الحفلات والرباط الحائز بالثاني وهذه الأمة
المصرية بحضارتها الجيدة المعروفة .. وهو بذلك يهتف بالفر
الصور التي تردت في القصور والآداب .. كتحفيزه في من
الحاضر لا تستهين أبا الهول ولكنها تستند إليه .. أن
مخاضها الذي بدأ يستيقظ فتسرى فيها العزة والحضارة .

وناقش مختار في مقاله فكرة نهوض أبي الهول
على قدميه الخلفيتين بدلا من الأماميتين وهي فكرة
ترددت على لسان المازني وعلى لسان آخرين بل
ترددت في البرلمان .

على أنه وإن كان نقد التمثال قد دار غالبا حول
فكرته - لقي التمثال من الناحية الفنية استحسانا
من نقاد عالميين .. كان في مقدمتهم أندري سالون
النقاد الكبير الذي قوم كثيرا من آثار النحت العالمي
المعاصر بموازين لا تعرف الجمالة ، والذي هاش ثورة
الفن في مونتبارناس وكان من آخر مؤلفاته « حياة
موديليانى » فما كاد مختار يعرض تمثاله بباريس
حتى استهواه تناسق المجموعة وحركتها وبراعة
أخراج الفكرة نحتا فكتب يقول :

« لا أعرف نحاتا معاصرا لديه هذا الإهتمام بالبناء والاحساس
بالكتلة ... وإن فنه يعتبر في النحت تقليدا مبدعة وعريقة
في عالم النحت ... »

أرفق مختار في تصميم متحفه..

بقلم : المهندس رئيس وهما والصف

وتمت الموافقة على هذا الرفق ، واحتساب
سبعة الأمتار المخصصة للارتفاع ابتداء من هذا
السطح الجديد . وكان لهذه الإضافة مزيتان :

الأولى : أنى تحاشيت الشعور بانخفاض المبنى
كثيرا من منسوب الشارع
والأخرى : أنى حصلت بذلك على ارتفاع كاف
لجعله مكونا من طابقين .

ثم استعنت بأحواض من الأزهار وطريق منحدر
لربط المجموع بجو الحديقة .

والتت الموافقة على ربط المبنى بالشارع العمومي
بإقامة فنترة صغيرة فيتوافر للمتحف مدخله
الخاص ويكون للمبنى كيانه المستقل .

وبلت الإضافة توافر للمبنى الامتداد الذي يزيد
في كئلته العام ومخامته .

وراقبت كذلك أن يكون المبنى الرئيسي في اتجاه
نصالح يمه الرؤية من الشارع ومن الحديقة على
السواء .

ولما كان المبنى معدا لمختار الذي تتميز أعماله
الفنية بالبساطة في خطوط راسية معبرة عن العظمة
مع الشعور بالخلود . وهو ما استوحاه فناننا من
تشبعه بروعة الفن المصري القديم ، كان لزاما أن
يتسق المبنى مع هذه الصفات المميزة

وقد أتاحت لى خصائص العمارة الحديثة أن
أوفق بينها وبين فن مختار .

وكذلك كان فن مختار الشاعري ما دعاني الى
خلق الجو المستمد من أسلوب المبدأ المصري
القديم ، باستخدام الأعمدة من الخارج والأسطح
البسيطة . مع الحد ما أمكن من كثرة الضوء في
الداخل .

وقد عنيت بأن أوزع تماثيل مختار في خط سير
واحد مع تهيئة المكان والإطار المعماري المناسب لكل
تحفة منها على حدة .

كان أول ما فكرت فيه عندما كلفتني وزارة
الثقافة والإرشاد القومي دراسة مشروع متحف
للفنان الراحل مختار بحديقة الحرية أن أنظر الى
الطابع الذي يجب أن يقوم عليه بناء المتحف ويعبر
عن فن مختار وطابعه في مساحة لا تزيد عن ١٨٠
مترا مربعا وارتفاع لا يزيد عن سبعة أمتار ، وفي
حديقة عامة

أما من حيث ارتباط المبنى بالحديقة التي تحيط
به والشارع الذي يرتفع عن الحديقة بأكثر من ثلاثة
أمتار ، ومساحة قليلة مخصصة له ، وارتفاع قليل
فأني حاولت أن أرفع المبنى وأضيف اليه أجزاء
تنفق مع العناصر المعمارية الخاصة بالحدائق .

وراعيت في ذلك كله أن أجعل من المبنى تكوينا
يشعر الناظر اليه بفخامته

ثم اعتمدت على رفع المبنى عن الإحاطة باستخدام
سطح يعلو بمقدار مترين عن مستوى الشارع أو
الحديقة وضمنته المداخل الرئيسية للمتحف .





يقام : المهندس حسن فتحي



الصالحين غمرت المياه ضريحه في القرية القديمة الفارقة فأنشأ له الإلهالي هذا البديل الرمزي عندما تصر عليهم بناء ضريح بالحجسم المألوف . ومن العجب أن صغر الحجم قد زاد من اشباع روحانية البناء التي أصبحت أكثر تركيزا عما لو سكنت الروح صرحا شامخا يبهز الأنظار .

إن اراضى النوبة الزراعية كانت شحيحة أصلا لضيق الوادى لذا كانت هجرة الرجال ممن هم في سن العمل الى القاهرة وعواصم الأقاليم كبيرة فلما تمت التعلية الثانية عام ١٩٣٢ أغرقت المياه الأراض الزراعية ولم تمتد تنكشف الا في أربعة أشهر الفيضان حين تفتح بوابات الخزان فيعود النهر الى منسوبه القديم ، لذا لم يبق للإلهالي من زراعة سوى الدرة السبعينية . وحتى هذه ليست مضمونة إذ يحدث أن يأتى الفيضان وأطنا فتغفل بوابات الخزان قبل الألوان ويفرق المحصول قبل جنيه .

لهذا لم يطل الوقت بالإلهالي ليواجهوا ما ترتب على قرارهم بالبقاء في منطقتهم من اشتداد حدة

عند تعلية خزان أسوان الثانية عام ١٩٣٢ لم ندرس علميا مشروعات اسكان الإلهالي الذين ستفقد قراهم كما يجب واعتبرت الحكومة القائمة وقتئذ أن الأمر لا يتعلق إلا بكون مساحة ترويض الإلهالي عن ممتلكاتهم كأفراد فحسب . وخيرتهم بين الهجرة الى منطقة كوم امبو وبين البقاء في مناطقهم لينبوا قراهم بمعرفتهم على سفوح الجبال فوق منسوب مياه النهر الجديد .

أقلت عملية الاختيار هذه - برغم ديمقراطيتها الظاهرية - عبثا على عائق الإلهالي لا قبيل لهم بتحملة حيث تنقصهم الدراية الكافية والوعي بما سترتب على غمر اراضهم الزراعية بالمياه خلال ثمانية أشهر كل عام مما يترتب عليه اخلال بالتوازن بين الموارد الشحيحة أصلا وبين عدد السكان ، فكان من الطبيعي أن يتغلب الصامل الميكروlogي المحسوس لدى قائلتهم في الاختيار على المنطوق الاقتصادي غير الواضح المعالم لما يتطلبه من حسابات واحصاءات تفوق طاقتهم . لذا اختاروا البقاء



صورة رقم (١١)

مشكلة عجز الوارد من سداد حاجات معيشتهم برغم ما يرسله لهم ذووهم المهاجرون من مال ، فبدات ظاهرة اجتماعية جديدة هي شمول الهجرة السى المدنية للنساء والأطفال بعد أن كانت مقصورة على الرجال ولم تترك العائلات وراءها إلا نفرا قليلا لجنى ثمار النخيل والدوم وزراعة الدرة في أشهر الفيضان . وبذلك خلت بعض القرى من السكان بعد أن استقر أهلها بالمدينة وتحضرُوا فانقطعت صلتهم بالقرية .

في المنطقة تاركين اتخاذ القرار في هذه المسألة الحيوية الى العاطفة التى تربط الانسان بالمكان الذى ولد وشب فيه والذي يحوى اجداث الآباء والأجداد . وأن كل عارف بدخائل النفس البشرية ليعطيهم كل العذر في اتخاذ مثل هذا القرار .

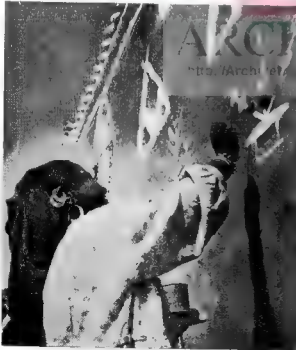
وتعبر الصورة رقم « ١١ » عن قوة هذه العاطفة بما يثير في النفس النجش . أن تلك القبة الصغيرة الظاهرة الى اليسار ليست لعبة أولاد أو قبر طفل صغير إنما هي مقام رمزي لولى من أولياء الله



صورة (٢) - من عمل الفنانين الاسوانيين
لصور بشع من طوبيا الثقافية -

صورة (١)

فتاة نوبية من منطقة ديهت زين مسكنها من الخارج بمناسبة زفافها ، وهي من أهم العادات والتقاليد الموجودة في منطقة الكنوز
(تصوير : ميد الفلاح ميد)



وبرغم هذه المصاعب التي تعرض لها النوبيون - تمخضت هذه الظروف عن عدة ظواهر هامة خلية بالدراسة والبحث العلمي الدقيق ، من بينها انها اقلت ضوئا باهرا على طاقات كبيرة خلاقة في فنون البناء والانشاء كانت كامنة في اصمق اهل منطقة اسوان وقد تجمعت فيها خبرات الاجيال منذ فجر التاريخ التي انطلقت من عقالها لتأدية النداء عندما استغاث اهل النوبة حين اندرتهم الحكومة بان قراهم ستفهم بالياه ولم يبق امامهم سوى عام لبناء قراهم الجديدة - خرج البناعون الاسوانيون كاللارد من القمم وبنوا تلك القرى الجميلة التي نراها اليوم على النطاق الواسع الكبير وقد تجلت فيها عبقريتهم المستمدة من عبقرية الجنس والتنصلة بالماضي البعيد وعلى الخصوص من منطقة الكنوز المتاخمة لحدود مركز اسوان « الصورتان : ٣ و ٤ » وقصد اضعفت لمسات النوبيات لتلك العمارة بالزخارف الرقيقة الجميلة من سحر النوبة ما يحقق انس الحياة وتكامل الفنون التشكيلية مع العمارة « الصورة رقم ٤ » وهو موضوع يتطلب بحسبا قائما بذاته لا يتسع له هذا المقام .



صور (٦)
الحية مفلان للال معبد الرامسيوم سنة ١٢٠٠ ق . م مبنية
بالبواب الأخضر

فتوا تلك القصور الربعة الرحبة التي تشع النفاذ
والخيال من كل القوية من طوبها الأخضر ومن كل
لمسة في التشكيل والورف ، فان تصميم مداخل
النازل لها بشعر جاسالة لا تقبل عرافة عن تلك
القوات ويوحى بانتساب الشكل والشبه المعماري
« الصورة رقم ٧ » الى منتجات قرائع الآباء والأجداد
انفسهم كما نراها منحوتة في مصاطب الدولة القديمة
او مرسومة على التوابيت الفرعونية من كل العصور
« انظر الصورة رقم ٨ » .

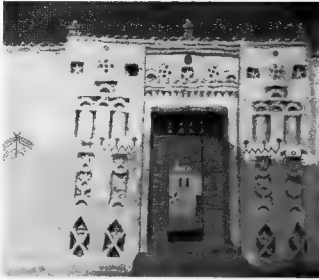
لقد اتت القرى التي اقامها البنائون الاسوانيون
في عام او اقل من عام منسجمة مع البيئة ومزاج
النوبين وكأنها نبئت من الارض التي بنيت عليها
عبر الاجيال .

انه لعمل معماري فنى عظيم ليس له مثيل بين
اعمال اكابر الممارين العالمين ، ولكن جرت العادة
الا ينظر الى اعمال الفلاحين بعين الاعتبار . فلا

ان الزائر لهذه القسرى ليجب من علو قدر
البنائين الاسوانيين قنيا من الناحية المعمارية
الجمالية في التكوين من حيث الابداع وتناسق النسب
وتكنولوجيا من ناحية الانشاء وعلى الخصوص في
عمل الاسقف المقببة التي تبنى بالطوب الأخضر او
الاحمر على شكل قنات اسطوانية « الصورة رقم ٥ »
وقباب بدون عيسوات او صلبات خشبية
توارثوا سر صنعها ابا عن جد على مدى الاجيال
منذ الدولة القديمة « الصورة رقم ٦ » لقد اتاحت
هذه الاسقف للاهالي الحصول على كل ما يحتاجون
اليه من المساحات المقفوة في داخل منازلهم
وخارجها من مضايك ومظلات ومزيرات دون حرج
او توفير مغل كما هو الحال في باقى قرى القطر ،
ولم لا وقد رخص لهم الغالى - وهو السقف -

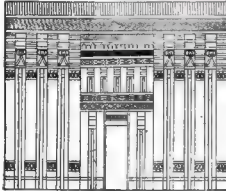
صورة (٥)
البنائون الاسوانيون يقومون ببناء نفى الابنية





صورة (٧)
ابواب مدخل الهيوت ، فيها ملاحج أبواب المصائب الفرعونية
« الدولة القديمة » ، وهي مصورة على التوازي في كل المعهود
الفرعونية

صورة (٨)
رسم تخطيطي لتأنيوت « فيفي » النحيري من الدولة القديمة
« من سفريات الدكتور سليم حسن »



تنشر المجلات والكتب سوى ما تقوم به نحن معشر
المعماريين لأننا جميعا مصابون بالترجيبة لا نرى
الا انكاس اشخاصنا فلم يلتفت احد الى معجزة
قرى النوبة التي ابى القدر الا تكتشف عنها ظلل
القيام الذي اخفاها عن العيون الا بعد ان تقدم قربانا
للنهر العظيم وقد تحلت بأجمل زينتها
كعروس النيل . فقد تحدد للمهرجان نحو عشرة
اشهر كما حدث وقت اتسائها عام ١٩٣٢ ، فكان
ان التفت اولو الامر المعنيون بالثقافة القومية
والباحثون في شئون التعمير والفنانون ومن بينهم
ذلك الجمع الواسع من الفنانين والادباء الذين لبوا
دعوة السيد وزير الثقافة الكريمة في شهر ابريل
الماضي لزيارة قرى النوبة قبل زوالها من الوجود
وكانت الالة نفسية هوت الاعماق عنسلما تمكن
الفنانون من رؤية وجه امنا الالفية عدة مرات فاذا
بها صبية مليحة مرحلة خلت سحتها من تجاعيد
الكتابة والبؤس التي تنسم بها قرانا واحبونا
الوطنية كما خلت من المساحيق والاصباغ والطلاءات
المستوردة التي تختفي تحتها هذه الملاحج في المدينة
الحديثة المتفرجة . وبمكننا القلب بفضفا الا كنا
جميعا نسامل ، هل قدر لنا ان نعتقد بصسورة
امنا هذه للاجيال القادمة بتسجيل الفنانين
والمعماريين لها كما سجلت المعابد الفرعونية ، او
ستذهب كما جادت كالطيف في حلم جميل عابر دون
ان تترك اثرا لا انها في وداعة الزهرة افلم يزل
هناك الزهور مكان بين هدير خلاطات الاسمنت
والعراصات ؟ الجواب هناك باذن الله فان وزارة
الثقافة تسير حثيثا في انشاء معهد للفنون الشعبية
وستكون عملية تسجيل فنون النوبة وعمازلها من
باكورة اعمال هذا المعهد . فلي بركة الله ولتطمئن
النفوس .

حديث الفردوس الموعود (٤)

مسجد

فرطية

العزیز
فی الہنفي البہید

في سنة ١٧٦٥ زار قرطبة سفير مغربي هو
احمد بن المهدي الفزال ليتحدث في تنظيم تبادل
الاسرى بين المغرب واسبانيا ، ان العرب بين البلدين
لم تسكن الا بعد معاهدة استقلال المغرب في مطالع
سنة ١٩٥٦ .

واطل السفير الوقوف بمسجد قرطبة الجامع ،
ثم كتب بعد ذلك كتابا لطيفاً من رحلته اختص فيه
المسجد ببضع صفحات وصف فيها الشعور الذي
ملا نفسه وهو بين يدي هذا الأثر العربي الجليل ،
قال :

« .. وقد تخيل الفكر ان حيطان المسجد
وسواريه تسلم علينا ، وتهش الينا ، من شدة ما
وجدنا من الأسف ، حتى صرنا نخطب الجمادات ،
ونعاق كل سارية ، ونقبل سواري المسجد
وجداره .. »

وهذا هو الشعور الذي يملأ نفسي كلما اقبلت
على مسجد قرطبة : شعور شوق عظيم اتمنى معه
لو استطعت ان امد ذراعي لآخضه كله الى صدري
او لأضم صدري اليه بتعبير اصح .

ولكنني لا احب ان احو نفسه مشوق اليها ..
لقد تركناه وحده ومضينا : بنينا ، وتائقنا فيه ،
واقضينا به أيام الرخاء والسلام ، وعندما تغيرت
الأيام وظلمات الغروب دافعتنا عنه وعن بلده ما
استطعنا ، ثم أسرع الباقون منا يطلبون النجاة ..
وبقي هو وحيداً ..

وبعيداً - ونحن في ظلال الأمن - وقفنا نكيه ..
وفعل الفير به ما فعلوا : أقاموا في وسطه كنيسة ،
حولوا مئذنته الى برج للنواقيس ، غيروا اسمه
من جامع الى كاتدرائية ..

وفغضبنا وصرختنا ، ونحن نعرف اننا مسئولون
الى حد بعيد عما اصابه ..

والجامع العظيم يعرف ذلك ، وهو لهذا ينظر
اليها في عتب ، في سخر . هذا الصمت الشاسع
الذي يملأ أكبر بناء اقامته يد العرب في التاريخ ابلغ
من كل كلام ..

ان هذا المسجد المهيبة - ككل عظيم - يؤنس
الصمت اذا غضب ، وصمته اقوى من أي عتاب ..
ويوم يشعر هذا الوحيد في منفاه اننا انقلبنا ،
اننا تعلمنا ، سوف تهش لنا حيطاته وسواريه كما
يقول احمد بن المهدي الفزال ..

بقام : الدكتور حسين مؤنس



هنا يتجلى بوضوح كيف وفق المعمارى الى وضع العمود الحجرى الذى يعمل القوس الثانية .

المعمارية والزخرفية التى وصل اليها هو ومن جاءوا بعده تقرر دون أدنى شك ان العرب كانوا أعظم مهندسى الدنيا حتى مطلع العصر الحديث . .

وهذه العبقرية الهندسية تتجلى اذا تأملت كيف حمل المهندس سقفاً ارتفاعه نحو تسعة أمتار على عمد رفيعة لا يزيد قطر الواحد منه سبعة على ٢٥ سنتيمترا . لقد احتاج مهندس كنيسة نوتردام الى عمد من الحجر قطر الواحد منها أربعة أمتار ليطعن على مثل هذا السقف . .

لكى يصل المهندس العربى الى ذلك وشيخ عموداً فوق عمود ، قوساً فوق قوس . فى مساجد أخرى ، لها مكانتها فى تاريخ الفن ، خاف المهندس استخدام أعمدة الرخام الرقيقة ، واعتمد على



رواق الجامع الاول الذى بناه عبد الرحمن الداخل . هنا يبدو جمال الألواس الزردجة التى ابتكرها المعمارى الميارى

مسجد قرطبة الجامع - دون شك - أضخم عمل معمارى قام به العرب فى الشرق أو الغرب على السواء ، فان مساحة الصحن المسقوف ٨٦٨ متراً مربعاً ، أى ما يزيد على فدان .

فاذا أضفنا الى ذلك الفناء غير المسقوف - وهو بقية صحن الجامع يحيط بها سورته - كانت مساحته ١٢١٨٩ متراً مربعاً ، أى نحو ثلاثة أفدنة . وعدد السورارى ، أى الأعمدة ، الباقية الى اليوم يزيد على ١٢٠٠ سارية . .

ومحارب هذا المسجد أروع محارب الجوامع الأثرية الباقية الى اليوم . .

والحلول الهندسية التى وفق اليها المعمارى الأول الذى وضع تصميم هذا الجامع ، والابتكارات

وسرى - عندما نفذى الى صحن الجامع - أن الابتكارات الأخرى التي وصل إليها هذا المعماري وتلاميذه لا تقل روعة عما ذكرناه ..

وإذا كان هناك بناء يدل على بانيه ، فان جامع قرطبة رمز ناطق على عبقرية عبد الرحمن الداخل هذا عبقرى الفن وذلك عبقرى السياسة والحرب ، وكما خرج الفتى عبد الرحمن بن معاوية من آسيا وحيدا شريدا ، وعبر أفريقيا من طرف لطرف ليقبم لنفسه ملكا في أوروبا ، كذلك جامع قرطبة ، تبدو لك اقواسه الرائعة وكأنها تمتد حتى دمشق ، فظرة ثقافية كبرى عبر البحر الأبيض من سواحل الشام الى قلب ايبيريا . رمز على حضارة نحن زرعنا عمدها على ثلاث قارات ، ونحن باذن الله نرفع رايته في كل القارات ..

نحن امام ثلاثة مساجد لا مسجد واحد .. ثلاثة مساجد بنتها سبعة اجيال على الأقل من المعماريين ، فان اول حجر وضع في المسجد كان سنة ٧٨٠ ميلادية وآخر حجر وضع فيه كان سنة ١١٧٠ ميلادية . ثمانتان وعشرون سنة في عمل فتى واحد ، يمتاز اول ما يمتاز بالوحدة والانسجام . لم يتكرر هذا الترابط بين اجيال الفنانين مرة واحدة . كان ذلك في ميدان الموسيقى لا في مجال العمل ، فهناك فجاء اربعة من اعلام الموسيقى : جوزيف هاتن ، واثاديس مونسارت ، ويوهان سباستيان باخ ، ولودفيج فان بيتهوفن بصرافهم اواخر في سيمفونية كانتا بحر من التفسيم طولها مائة عام ..

وقبل أن نمضى في تأمل هذا العمل الخالد علينا ان نبدد سحابة صغيرة نسجتها يد الأساطير .. ذلك انهم يقولون ان المسلمين عندما استقروا في قرطبة قاموا عليها كنيسةهم الرئيسية ، فلما اراد عبد الرحمن الداخل انشاء جامع له اشترى منهم النصف الآخر وهدمه واقام البناء .. وذلك كله غير صحيح ، وما نقوله مراجعنا العربية أساطير نشأت في القرن العاشر ، أي بعد بناء الجامع بقرنين ..

ولقد تقب الأثريون تحت الجامع في كل موضع الى عشرات الأمتار ، فلم يجدوا أدنى اثر لكتيسة او بناء ، وتبينوا انه يقوم على ارض حلواء .. وماذا كان يضطر عبد الرحمن الى ان يشتري نصف كتيسة ، ويعرض أهلها بعال ليبثوا بسسه

أعمدة من الحجر سمك الواحد منها متر تقريبا ، او اقام أعمدة الرخام وربط بينها من أعلى بروابط من الخشب ، تبدو لك - اذا نظرت إليها - وكأنها سقالات تنسبها البنائون بعد الفراغ من البناء ، فاضاع ذلك بهجة الجامع ..

وانصح دليل على عبقرية هذا الابتكار انه لم يتكرر ، فمن المعروف ان المعماريين ينقل بعضهم عن بعض . اذا ابتكر واحد منهم شيئا في الشرق نقله الآخرون عنه في سلسلة طويلة حتى تصل الى اقصى الغرب .. الا هذا الابتكار .. فريد في نوعه على طول التاريخ ، فريد وحيد كالجامع نفسه .. يقولون ان المهندس نقله عن سقاية ماء رومانية قديمة في ماردة . هناك نجد ثلاث اقواس بعضها فوق بعض . ولكن أى فرق ؟ ان الأعمدة التى تقوم عليها السقاية من الحجر ، وسمك الواحد منها ستة أمتار ..

والهدف الذى قصد اليه هذا المعماري المبدع بهذا الابتكار يدعو الى الإعجاب .. انه هدف جمالى صرف ..

فقد خطط القسم الأول من الجامع أولا ، ورسم الرسم وحسب حساب الانرفاعات ومقادير مادة البناء ..

ثم بدا له بعد أن وضع أسس الجدران أن يمتد الساحة قليلا ناحية الجنوب . هناك نجد ثلاث اقواس بعضها فوق بعض . وتصور في ذهنه هيئة البناء بعد التوسعة فظم تعجبه ..

احس ان الارتفاع لن يناسب الساحة ، سيدور السقف منخفضا بمضى الشيء ..

ولم يكن يستطيع ان يزيد في طول العمدة ، فهى من الرخام ، وكانت قد اعدت وهيتت ..

لهذا خطى بباله ان يتم وضع الأعمدة ويعتقد الاقواس بينها ، ثم يقيم أعمدة أخرى فوق الأعمدة الأولى ، ثم يعقد اقواسا ثانية ، وفوق هذه يقيم السقف ..

ابتكار لا يخلو من جرأة ، واقل ما يتطلبه حساب دقيق لاحتمال الأعمدة الأولى ، ثم اوزان الأعمدة الثانية واقواسها والسقف فوقها ..

ولكنه كان معماریا ممتازا وحاسبا دقيقا ، قسم له ما اراد ..

ولم يجرؤ مهندس جامع آخر على تطبيق هذا الابتكار ، لان أعمال العباقرة لا تتكرر ولا تقلد ..

كنيسة أخرى ، والأرض أمامه فضاء يبنى فيها كيف يشاء ٧



الجامع الأول ، أو القسم الأول من الجامع ، بناه عبد الرحمن الداخل فيما بين سنتي ٧٨٠ و ٧٨٦ ، في ست سنوات لا سنة واحدة كما يقول هـواه الأساطير ..

هذا الجامع هو الذي يدخل الناس اليه اليوم من الباب الرئيسي المعروف بباب النخيل . كان مدخله الرئيسي أمام عبد الرحمن الباب المعروف ببسباب القديس اسطفان ، وهو أول الأبواب الثلاثة الكبرى التي تراهنا في وجهة الجامع الغربية التي في الشارع المعروف اليوم باسم شارع ثوريخوس . كان في الماضي شارع قرطبة الرئيسي ، وكانوا يسمونه المحجة العظمى ، وكان يشرع من سفة الوادي الكبير إلى آخر قرطبة ، فلا ينتهي إلا عند السور عند باب ليون الذي يسمى أيضا الباب الجديد .

هذا الجامع يكون اليوم الربع الجنوبي الغربي من الجامع الحالي .

بيدا من المدخل وينتهي عند العمود (أو القوس) الثالث عشر في اتجاه المحراب ، وبهذا من الجانب الغربي (على يمينك وأنت داخلة) تفتش إلى العمود العاشر عشر في اتجاه الشرق ..

إذا أفضيت من الباب الرئيسي الحالي وجدت نفسك في رواق من الأقواس المردوجة مرصه ٧ امتار و ٨٥ سنتيمترا . على يمينك خمسة صفوف من الأعمدة ، ومن يسارك خمسة أخرى ..

وعند القوس الثالثة عشرة كان يقوم جدار الجامع الأول الذي أقامه عبد الرحمن الداخل ، وتحت هذا القوس (أو البلاطة كما كانوا يسمونه) كان يقوم المحراب الذي صلى اليه صقر قرطب ..

وما زالت آثار جدار هذا الجامع الأول باقية إلى اليوم ، فانك تجد هناك بدل الأعمدة أجزاء من الجدار تحمل الأقواس .

وإذا تأملت الأعمدة في هذا الجزء لاحظت أنها من مختلفة في اللون والمادة : بعضها رخساصي أيضا وبعضها مرمرى شفاف أو وردي أو أخضر . ويتجان هذه الأعمدة مختلفة الطرز : بعضها دوري وبعضها أيوني (وهما طرازان اغريقيان) وبلانقة رومانية أو مركبة .

ذلك أن العماري أتى بها من مواضع شتى ، بل منها ما أتى به من قرطاجنة افريقية (على مقربة

من تونس الحالية) أو من إيطاليا ، وتكلف ذلك أموالا طائلة دفعها عبد الرحمن الداخل عن طيب خاطر ، وقد عرف البنّاءون كيف يسوون بينها في الطول والحجم .

أما كيف أقام المعماري العمود الثاني فوق الأول ، فقد وضع فوق تاج هذا الأخير قاعدة صغيرة مربعة من الحجر ، وفوق هذه قاعدة أوسع ، حتى حصل على اتساع كاف أقام فوقه العمود الثاني من الحجر ، وفرع في الوقت نفسه أربع أقواس .

وعند نهاية العمود الثاني فرع الأقواس الثانية موازية للأولى ، وأقام عليها السقف .

وابتكر شيئا ثانيا راد في جمال هذه الأقواس المردوجة : عملها بالحجارة والطوب الأحمر ، طوبية من هذا وطوبية من ذلك ، فبدت الأقواس في الهيئة المزخرفة الجميلة التي تراهنا عليها الآن .

وقد خفف السقف فجعله من الخشب ، ثم قواه بعمدة خشبية أخرى ، وتتش ذلك كله ولونسه بالذهب والأزرق والأحمر ..

والسقف الحالي ليس هو السقف القديم ، لقد بنى كل من ورثه ويجمع غيره من الخشب البسيط غير المزخرف .

إذا أردت أن ترى نماذج من خشب السقف القديم ، وجدها معلقة قطعاً على حائط بهو البرتقال وهو الذي كان الجزء المكشوف من صحن المسجد .



وبعد هذا القسم من الجامع مباشرة تجد الزيادة التي اضافها عبد الرحمن الأوسط . وهي على نمط جامع عبد الرحمن الداخل تماما ، وتمتد إلى الجنوب سبع أقواس تحملها ستة أعمدة ، تلها نقابا جدار الجامع بعد أن وسعه مرة ثالثة عبد الرحمن الناصر وأبنة الحكم المستنصر .

إنها مسجد ثان اضافه عبد الرحمن الأوسط إلى مسجد جده عبد الرحمن الداخل ، تستطيع أن تسمى هذا الجزء مسجد عبد الرحمن الأوسط في قرطبة ، فقد بنى مساجد أخرى كثيرة في غيسر قرطبة : أشهرها جامع ابن عديس في أشبيلية ، وقد حول هو الآخر إلى كنيسة .

إذا وقفت في الرواق بهذا القسم من الجامع وظهر لك إلى الباب الذي دخلت منه رأيت أجمل منظر يمكن أن تقع عليه عين داخل مسجد ..

داخل هذا القسم الجديد أنك تعبر من القرون الثامن إلى القرن العاشر الميلاديين .

هذه الزيادة الجديدة أضفت في جنوب الجامع — أي في اتجاه نهر الوادي الكبير — في اتجاه زيادة عبد الرحمن الأوسط نفسه .

بهذه الزيادة وصل الجامع الى ضفة النهر . اذا نظرت الى رسم الجامع وموقعه لاحظت كيف زحف مسجد قرطبة حتى وصل الى الحد الطبيعي : ضفة النهر .

ان الجامع يحكي في نموه وتطوره قصة البيت الأموي الذي أنشأه وعاءه . كما وصلت الخلافة الأموية الأندلسية أوجها على أيام عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر ، فذلك وصل الجامع الى أوجه في أيامهما . كان وصول المسجد الى النهر ، وإلى الأوج معا ، ايلذاً بوصول البيت الأموي الى قمة مجده . هناك قمة أخرى للخلافة القوطية : قمة وصل اليها محمد بن ابي هاشم الملقب بالمنصور ، قمة مصطنعة خادمة كان ضررها أكثر من نفعها . وعلى يد المنصور زاد الجامع زيادة ضخمة ، ولكنها مصطنعة أيضا .

لما يتطابق تاريخ دولة وتاريخ بناء مثل التطابق الذي نراه بين تاريخ بني أمية الأندلسيين وتاريخ جامعيهم . كلهم اضافوا اليه الا واحداً : المنذر بن محمد (حكم أقل من سنتين) .

عبد الرحمن الناصر هو الذي أمر بهذه الزيادة التي تحدثت عنها ، وعهد الى ابنه الحكم المستنصر بالاشراف عليها ، واستمر العمل فيها أيام الناصر وابنه الحكم ، فهي من صلبهما معا .

وقبل أن تنتقل الى الحديث عن زيادة الحكم المستنصر ، أحب أن تلاحظ أن المنظر كما نراه الآن لا يمثل الا جانباً صغيراً من الجسمال الفني الذي افرغته عليه المعمارى العظيم يوم بناءه . سسترى فيما يأتى من حديث أن يد التفسير قد عيشت بالجرء الذي بناه عبد الرحمن الأوسط ، فمسد انشئت تنيسة صغيرة يتقاطع محورها مع محور المسجد ، وبنى مصلب هذه الكنيسة على يسار الرواق

واذا انعمت النظر في أحد الأعمدة رأيت عجايب . ستجد — كأعمدة القسم الأول — من رخام احمر أو أخضر أو وردي ، لأن هذه الأعمدة ايضاً جمعت من كل مكان في اسبانيا ، بل أتى بعضها من إيطاليا والمغرب ، وكذلك لمن تحصن أن بين بعضها وبعض فرقا ، لا في السمك ولا في الهيئة ، لأن الفنان العظيم عرف كيف يصوغها في قالب واحد .

تيجان هذه الأعمدة من كل طراز . وقد وضع المعمارى على كل منها قاعدة ضيقة من اسمنسفل وأسمة من أعلى ، وبذلك حصل على سطح أوسع ليضع عليه عموداً ثانياً من الحجر . .

من جانبى هذه القاعدة اخرج المهندس الأقواس الأولى ، يستدير كل منها ويستقر على رأس العمود المجاور . ولكي يزيد هذه الأقواس المزدوجة بهاء جعل واحداً منها مستديراً والثاني في هيئة حدوة الحصان .

ومن بعيد يخيل اليك أنك في غابة من النخل المصيب ، افسانه تمتد في كل اتجاه ، خفيفة رفيقة كأنها تهتز مع التسيب . .

وقد بقيت لنا أسماء من اشرافوا على هذه الزيادة الأولى ، وهم القاضي محمد بن ابي وهيب وموسى بن مسرور وموليا عبد الرحمن الأوسط .

ولكن عجيبة هذا المسجد الكبرى ، ميزته التي جعلته فريداً في طرازه حقاً ، هي الزيادة التي اضافها اليه الحكم المستنصر ثامن امراء البيت الأموي الأندلسي والثاني من خلفائه . وقد تمت بين سنتي ٩٦١ و ٩٦٦ بأشراف علم من اعلام الفكر الأندلسي ، هو القاضي منذر بن سعيد البلوطي .

انها مسجد جديد كامل . الفن الذي فيه يمثل ذروة من ذروات فنوننا العربية . بين يوم ابده في هذه الزيادة واليوم الذي أرسى فيه الحجر الأول من المسجد العظيم نحو ١٨٠ سنة ، خطباً الفن الأندلسي خلالها خطوات شاسعة الى الامام . ولكن مهندس الحكم المستنصر عرفوا كيف يؤلفون بين القديم والجديد على نحو حفظ على البناء وحدته الفنية الكاملة ، فلا تشعر وأنت تخطو



بقية جدار جامع عبد الرحمن الداخل
وبداية الزيادة التي أحاطها عبد الرحمن
الأوسط

الهيكل العام ، أما التفاصيل التي شقى الفنان ليضيفها، أما اللحظات التي تعبر عن شخصه وتميزه من غيره ، فقد خفيت كلها ، ولم يبق إلا أن تستكمل ما خفى من طريق التصور والخيال .

ونحن في الالتدلس في دنيا لا تكتمل صورتها إلا مع خيال خصب خلاق يكمل ماضع ويستنفذ مالمات وما من مرة تأملت هذا الجامع إلا تصورت أنني أنظر إليه بعين غواص ينظر إلى قاع البحر خلال الماء ، كل شيء يتراعى له خلال سحب رقيقة من الماء ، وكل شيء أمامه يتراقص مع سيرر الماء فلا يتبين الواقع إلا في صبر وهناء ..

فضاع معظم جماله ، ومساجدنا الإسلامية قطع من الفن يغيرها أقل عبث أو تغيير .

ثم إن أبواب المسجد التي تقضى إلى بهو البرتقال قد سدت عدا المدخل الذي آتيت منه ، وهو أيضا مدخل مظلم عليه بدل الباب أبواب ، فأحبس النور وأصبح من يدخل كأنه في شبه ظليل لا يكاد يتبين معه شيئا . فإذا ذكرت أن النور كان عنصرا من العناصر التي حسب الفنان حسابها عند وضع تصميم هذا المسجد تصورت مقدار الخسارة التي نزلت بالجامع من وراء هذا التحريف .

إنك تنظر إلى المسجد الآن وكأنك تتأمل لوحة فنية في ضوء خافت حبيس . كل ما تراه هو



عده اليد المصمت في الصخر من تأثيل فتيبة هرونشما
أما صاحب اليد فلم يمس له وجود

ARCHIV

لهؤلاء بفريزتي حفظ النفس والنوع أن يفسطوا
بجميع الوسائل على الحكومات والسلطات المسؤولة
لتحول دون مواصلة هذه التجارب الخطيرة دون
المضي في صناعة هذا السلاح الرهيب وفي الاحتفاظ
به .

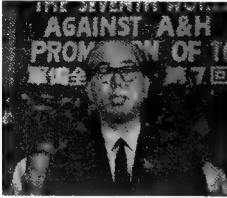


لقد ذكر الأستاذ الكبير جون برنال (John D. Bernal) عضو المجمع الملكي البريطاني والرئيس
بالنيابة لمجلس السلام العالمي لرئيس المجلس القومي
المصري للسلام خلال الجائزة الوطنية التي قام بها
الشعب الفرنسي لجوليو كوري (Joliot Curie) الرئيس
السابق لمجلس السلام العالمي والعالم الذي المعروف
مكتشف النشاط الإشعاعي الصناعي والحاصل على
جائزة نوبل أنه أنشأ مجلس السلام العالمي بعد أن أقتنع
بما تجره البحوث القديمة من دمار محقق للبشرية
وما تحدثه من فناء تام لها .

ثمة حقيقة لا يمارى فيها أحد هي أنه على حين
يزداد عدد المثقفين في كل بقاع العالم نتيجة الاكثار
من دور العلم والجامعات ، فإن عدد العلماء لا يزال
ضئيلا محدودا مما يجعل من واجب هذه القلة من
العلماء أن يكثروا من المؤلفات ، وألا يتوانوا في كناية
المقالات ، أو يقصروا في لقاء المحاضرات على جمهوره
المثقفين لاقتناعهم بالخطر الذي يكمن وراء سبيل
التسلح الذري وغير الذري حتى إذا نفذ اقتناع
العلماء للقلوب هذه الصفوة من المثقفين جاء دور
هؤلاء في التأثير على الملايين المتعددة من جماهير
الشعوب في كل مكان ليتنصروهم بهاتين الحقيقتين :
الأولى - خطورة التجارب الذرية التي تجري في
أكثر من مكان .

الأخرى - فداحة الحرب النووية إذا قدر لها
الوقوع .
فإذا انتشر هذا الوعي بين الشعوب وشعر الناس
في كل مكان بما يهدد الحياة من خطر الفناء أمكن

كوري ياسي
الزعيم الياباني المعروف



درس هيروشيما وناجازاكي
تسويه وعي

- بquam : الدكتور محمد محمود عنالي



وليس يساورني شك أن السبب في ذلك هو كشف جوليو كوري بالاشتراك مع هليان (Helban) وكوارسكي (Covareski) من أن النيوترون البطيء (أحد الجسيمات المكونة لنواة الذرة) الذي دخل في تجربة العالم الكبير أوتوهان (otto Hahn) في نواة ذرة البلينونيوم قد تسبب في خروج ثلاثة نيوترونات أخرى من النواة ذاتها ، تنطلق في ثلاث نويات أخرى ، فتخرج تلك تسعاً ، وهذه تخرج سببها وعشرين ، ثم واحدة وثمانين وفقاً لتوالي هندسية. بحيث ينتج في كسر ضئيل من الثانية بلايين البلايين تخرج متوقعة لتعمل بدورها كما يعمل النيوترون الأول في قسمة النواة ، وهذا ما يسميه المشتغلون بعلوم الذرة السلسلة الحادثة في نواة الذرة .

جون برنال
استاذ بجامعة لندن وعضو الجمع العلمي الملكي الانجليزي
وله ابحاث عن البللورات مروقة في العالم - وهو نائب
رئيس مجلس السلام العالمي

وحيث ان كل نسوة من قطعة من عنصر البليوتونيوم أو اليورانيوم تفقد من كتلتها مقدارا يتحول إلى طاقة فإن الطاقة التي يحصلون عليها كبيرة وخطيرة الى حد يصعب تصويره وتقدير مداه .



ان أعمال أوتوهان الألماني وجوكيو كورى الفرنسى كانت بلا شك المفتاح الذى استخدمه الفتيون في صناعة أول قنبلة ذرية .

وأعود فأكرر أنه لا يخفى أن شك في ان كشاف أرتوهان في ديسمبر سنة ١٩٣٨ والذي نشره في ٧ يناير سنة ١٩٣٩ ، وأن أعمال جوليو وزميلهين الكشاف عن النيوترونات الثلاثة ووجود السلسلة الذى نشره بعد أيام قلائل في يناير سنة ١٩٣٩ هو الذى جعل جوليو يتخلى من بحث الفرة ويكرس حياته كلها لأعمال السلام ، ويعود هذا بذاكرتنا الى ما فعله المهندس السويدي نوبل (Nobel) مكتشف المفرقات عندما رأى الضرر الذى يهيق بالشيرة من جراء كشفه من أن يكثر عما يصيب الناس فيرصد ربح ثروته الطائلة على خمس جوائز تمنح كل عام لمن يؤدون خدمات جليلة للإنسان ، وهي الجوائز التى سميت باسمه ، فواحدة منها للطب ، وثانيتها للعلوم الطبيعية ، وثالثة للكيمياء ، ورابعة للادب ، والأخيرة للسلام .



ودون أن نقف كثيرا لوصول الفتيون مع أسف الى ثلاثة أنواع من القنابل الذرية :

١ - القنبلة الانشطارية (Fission) من البليوتونيوم أو اليورانيوم ٢٣٥ ، وهي التى ألقيت على هيروشيما وناغازاكي ، وهي تزن من كيلو جرام واحد الى بضعة عشرات الكيلوجرامات ، وقوتها تساوى من الفين الى مائة ألف طن من المواد الشديدة الانفجار ، وجدير بالذكر أن قنبلة هيروشيما كانت تساوى عشرين ألفا من هذه المواد المتفجرة وقنابل التجارب الفرنسية في الصحراء الافريقية كانت كل منها تساوى مائة ألف طن من هذه المواد .

٢ - القنبلة الهيدروجينية وتفجر عادة بقنبلة ذرية تعمل على التحام نظائر الهيدروجية (Fusion) وقوتها حوالي عشرة ملايين طن من المواد الشديدة الانفجار ، أى تعادل خمسمائة مرة القنبلة الذرية العادية .

٣ - القنبلة فوق الهيدروجينية وقنبلة الليثيوم (Lithium) وهي قنبلة هيدروجينية مغلفة باليورانيوم المادى ٢٣٨ الذى كان غير قابل للانشطار ، وقوة انفجارها تصل الى مائة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، ويمكن من الناحية الفنية أن تتجاوز هذا القدر بكثير وعلى حد علمى يمكن التنبهون من تعجيد الليتوم بحيث لا يتجاوز وزن هذه القنبلة الخطيرة طنين ، وبحيث يسهل حملها وإرسالها بالصواريخ العابرة للقارات وهي أعظم ما كشفه الانسان من خطر .



وهنا أراني مضطرا الى الوقوف بالقارى قليلا لاطلمه على أمر هام في هذا الموضوع ، ولادخل في نفسه وقلبه الايمان الراسخ بضرورة العمل على نزع الأسلحة ولا سيما النووية منها .

ان اليورانيوم ٢٣٥ نادر جدا ولا يمثل في اليورانيوم الطبيعى ٢٣٨ الا سبعة على عشرة آلاف ، ويستخلص منه بسهولة وبنفقات باهظة ، ولقد وجد الفتيون مع احف أن هذا اليورانيوم ٢٣٨ الزهيد الثمن والذي كان لا يستخدم قط في صناعة القنابل النووية يقوم بدور اليورانيوم النادر ٢٣٥ القابل للانشطار والانشطار في الحرارة العالية جدا مثل مليون درجة ، وهي الحرارة التى تحدثها القنبلة الهيدروجينية . وعلى هذا الأساس توصل الفتيون الى صناعة القنابل فوق الهيدروجينية التى ذكرناها والتي صنعت الدول الكبرى منها العشرات وربما المئات ، وذلك بتغليف القنبلة الهيدروجينية باليورانيوم ٢٣٨ ، وهكذا وصل التفجير الى الحالة الجهنمية التى وصل اليها ، وهكذا أصبح فناء الانسان والحيوان والنبات من فوق هذا الكوكب الذى نعيش عليه مسألة فنية في متناول يد الفتيين ورجال الحرب ، وذلك في حالة وقوع حرب نووية .

والعلماء على يقين من أن ما لدى الدول الكبرى من القنابل الذرية يفوق بكثير ما يكفى إفساء الحياة في هذا الكوكب الوديع الدوار .

وهذه الحقيقة المؤلمة هي التى تدفع العلماء الى أن يهرعوا في دعر الى المتقنين ليطلعوهم عليها حتى يقوموا بدورهم في اقتناع الملايين من البشر الحريصين على الحياة بخطر الحالة التى تواجهها البشرية . اننا هنا لا نضع فروضا ولا نظريات ، وفى اعتقادى

انه يجب التفريق بين ما يفترض نظرياً وبين الواقع الملموس .

عندما وضع الفيلسوف الهندسة الإقليدية التي يدرسها الآن الطلاب في صفوف المدارس نشأت بعدها هندستان متماسكتان : هندسة ريمان وهندسة لوباتشيفسكي ، وهما هندستان كاملتان أسستا على فكرة عدم وجود الخطين المتوازيين اللذين يثبت عليهما هندسة إقليدس .

وفي زمن الحسن بن الهيثم العالم العربي دارت مناقشة عتيقة حول رؤيتنا للأشياء هل يكون مردها شيئاً يخرج من العين إلى المرئي أو أن المرئي ينعكس على العين ؟ وانتهت المناقشة بنصر لابن الهيثم الذي وضع المبادئ والقوانين التي يسير بمقتضاها علم الضوء الحديث ، وهذا ما تناوله بالشرح الأستاذ مصطفى نظيف مدير جامعة عين شمس السابق والرئيس الحالي للاتحاد العلمي المصري الذي ألتزم بعضويته في كتاب ابن الهيثم الذي قام بتنقيطه وشرحه وطبعه .

وفي سنة ١٩٠٥ تشكك الملمد ألبرت أينشتاين (Albert Einstein) في النسبية الخاصة (Relativité Restreinte) وعنده أن ليس ثمة حادثتان تقعان في آن واحد ، وبالنسبة إلى معادلات لورانتس (Lorentz) أوجد العلاقة الشهيرة بين الطاقة والكتلة ، وخرج من هذه العلاقة بأن كيلوجرام واحد من المادة = ماء كان أو قطناً أو تراباً أو أية مادة أخرى = به طاقة تعادل ٢٢٥٠٠ مليون حصان ساعة ، مما لم يصدق أحد في ذلك الوقت فأصبح الآلف والباه لدى العلماء بعد التحول النوى والكشف عن القنابل الذرية والهيدروجينية

ووضع أينشتاين نفسه نظرية النسبية العامة (Relativité généralisée) في سنة ١٩١٦ التي قسر بها الجاذبية تفسيراً يخالف ما ذهب إليه نيوتن (Newton) .

ودارت عجلة الزمن وتحقق العلماء عند كسوف الشمس سنة ١٩١٩ أن نظريات أينشتاين صحيحة

لا تحتل الجدل وأن الحيز يتقوس بجانب الكتلة ، وذلك بأن رصد العلماء نجمين من النجوم الثوابت مرة في حالة وجود الشمس في طريق ضوءهما إلى الأرض ، وأخرى في حالة مرور الضوء من النجمين إلى الأرض بعيداً من الشمس ، ووجد العلماء الفرق الذي تكون به وحسبه أينشتاين قبل وقوع هذا الكسوف الشمسي الذي سكن العلماء من أخذ هذه الصور ، وربما كان هذا أكبر نصر علمي شهده عالم في حياته .

وأكثر من ذلك فإن تقدم العلوم الذرية والتحولت النووية جعلت العلماء في عهد جوليو واتوهان ، أي في عهدنا الحالي ، يحسبون بدقة علاقة الكتلة بالمادة التي وضعها أينشتاين في النسبية الأولى سنة ١٩٠٥ ويتحققون بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه العلاقة صحيحة .

إن فناء العالم كله بما حوى من إنسان وحيوان ونبات لا يحتاج إلى السنوات الأربعين التي انقضت في تثبت نظريات أينشتاين التي طلل العلماء يشككون في صحتها ولا يحتاج إلا إلى سنة واحدة أو اثنتين لتقع حرب نووية لتثبت مما يقوله العلماء اليوم .

هنا ما يتفقوا (أ/إن) نطلب إلى الجميع مواجهة هذه المشككة الكبرى ، والمطالبة بجميع الوسائل بحظر التجارب الذرية وتحريم صناعة الأسلحة النووية وتخزينها وهي الأسلحة التي تسميها أسلحة الدمار الشامل .

لقد كان يودى أن الخص للقياري ما جاء من النواحي العلمية خاصة بالذرة والتفجيرات الذرية في الكتائين اللذين صدرا في الأول « ماذا تخفيه نواة الذرة للإنسان » سنة ١٩٤٩ والآخر « الذرة ومستقبل العالم » سنة ١٩٥٥ أو أتى بعض المهتم في محاضراتي المنشورة وهي :

١ - ضرورة تحريم التجارب الذرية وهي في الكتاب الثاني للاتحاد العلمي المصري سنة ١٩٥٨ .

٢ - خطورة التفجيرات الذرية في الصحراء الأفريقية (في كتاب المجمع المصري للثقافة العلمية، الدورة الثلاثون سنة ١٩٥٩) .

٣ - نواة اللدرة وتفجيراتها وإثرها على الحضارة
(كتاب المؤتمر العلمي العربي الرابع ١٩٦٦) .

ولكني أؤثر أن اعرض القارئ الآن بخلاصة ما انتهيت إليه من اطلاعي على كتب ويحوث أخرى خلال سنة ١٩٦٢ ، وهو ما لم يرد في محاضراتي السابقة التي بلغت الخمسين وأخص بالذكر مثالا رائعا من هذه الكتب والنشرات الأخيرة - كتاب البرونسير كوزين (Cosine) ، وعنوانه « أخطار الانفجارات النووية على الإنسان » ، والذي كتب مقدمته الأكاديمي « نوتسيف » (Notsiev) ، وهو كتاب مترجم إلى العربية ، وتعود إلى جسامه وفداحة القنابل الهيدروجينية فإن كوزين هذا يذكر أن القنبلة التي فجرها الاتحاد السوفييتي في نوفمبر سنة ١٩٥٥ أو القنبلة الهيدروجينية التي فجرها الأمريكيون سنة ١٩٥٦ يزيد أثر كل منهما على جميع ما فجره الإنسان منذ الخليقة بما في ذلك من الحريين المائيتين الأخيرتين .

وتحاول بعض الجهات والصحف أن تقنع الناس أن لا خطر من التفجيرات اللدرية حين تكون هذه التفجيرات على ارتفاعات عالية جدا بين ٣٠٠ و ٥٠٠ كيلومتر مثالا ، ولكن البرونسير كوزين ذكر أن الفضه يمتص كل النيوترونات فإن الكربون ١٤ المشع الذي يتكون من الأتوت التي في الجو يمتل هذه النيوترونات يزداد في الجو المحيط بالأرض .

وإذا لاحظنا أن هذا الكربون ١٤ الخفيف لا يتناقص إلى نصف كتلته إلا بعد خمسة آلاف سنة فإنه مما لا شك فيه أنه يكون خطرا متزايدا على الأحياء في مدى طويل فهو يكون مع الأكسجين الحامض الكربوني المشع الذي يمتصه النبات والخضروات من الجو بوساطة عملية التمثيل المعروفة ، وهكذا ينفذ الكربون ١٤ في الأجسام الحيوانية من إنسان وحيوان بهذه النباتات التي تسكون غذاءه ، وهو كما هو معروف ذو أثر في تعديل كروموزومات الخلايا الحية مما يسبب التحول الفجائي (Mutation) في الكائن الحي ، بمعنى أننا قد ساعدنا على وجود سلالات آدمية وحيوانية مشوهة ومريضة وناقصة العقل لا تصلح للبقاء أو تعيش في عذاب دائم . ولقد ذكرنا في جميع محاضراتنا السابقة أن التفجيرات عموما يتكون منها السترونيوم ٩٠ المشع واليود ١٣١ المشع والسيروم ١٣٧ المشع

وهي عناصر تدخل بدورها في الأجسام الحية مسببة الأورام الخبيثة وسرطان الدم وغيرها من البلايا التي تصيب الكائن الحي .

ولقد اشرفنا في محاضرات لنا إلى هذا الكربون المشع الخطير وشرحنا التناوية النووية التي يتكون بمقتضاها .

وإنه إن دأبنا السرور إن اطلعنا اليوم على ما يقدمه المؤتمر الأول لاتحاد العلماء الذي اشترك فيه ٧٧٢ عالما إلى رئيس الولايات المتحدة من احتجاج هؤلاء العلماء على ما تقوم به الحكومة الأمريكية من تفجير قنابل نووية على ارتفاع كبير يصل إلى منطقة حزام فان إلى الإشعاع بسبب احتمال تعرض حياة البشر للخطر من جراء ذلك .

وهناك كتب كثيرة صغرت في العالم في هذا الباب ، وقد أتيت للعلماء الفرصة للعمل والدراسة داخل المعامل وخارجها - أذكر منهم العالم القند ليناس باولنغ (Linus Pauling) الأمريكي الحائز على جائزة نوبل ومن أكبر المجاهدين اليوم لتفضية السلام المالي والتصديق لها .



ولمة طالفة اشرفنا من الكتب السياسية التي صدرت في العالم وفي بلادنا منها كتيب الأستاذ سمير سويلم وعنوانه « نزع السلاح » وكتاب « نزع السلاح والسلام العالي » للأستاذين حمدي حافظ ومحمود الشرفاوي ، وقد لخصنا فيه المراحل التاريخية لنزع السلاح من قبل عهد المسيح حتى وقتنا الحاضر وقد ضمناه أعمال مؤتمر جنيف الحالي .



والواقع أن خطورة التجارب اللدرية القائمة حاليا وما قد يظن من قيام حرب نووية تنفجر إلى قراءه ما يكتبه الأدباء ورجال القانون والفلاسفة وكل من يمس أو يناقش - من قرب أو بعد - هذا الموضوع الخطير الخاص بنزع السلاح إلى جانب ما أقرؤه من الكتب والنشرات العلمية البحتة .

وفي هذا المجال الأخير طالمت أعمال كوري ياسي (Kuroi Yasu) الياباني المعروف الذي التقيت به في كولومبوسيلان وفي استوكهولم والتي اشرفنا

ومع كل ما تقدم فاني اعتقد ان البشرية لا تقدم حلا لهذه المشكلة وهو عندنا يقوم على ادخال تعديل جوهرى في ميثاق مجلس الأمن ودمستور هيئة الأمم مؤداة ان اية دولة تقوم بتفجير ذرى مهما صغر شأنه تعتبر معتدلة على العالم كله ، وعلى هيئة مجلس الأمن ان تعمل على مقاومتها بعد أن ثبت بما لا يدع مجالا للشك ان لها أثرا مباشرا على جميع الكائنات وان تراعى هذا الأثر احيانا الى سنوات لاحقة .

هذه عقيدتي ورأى اللذان ادين بهما وانها لصيحة ارددها في كتاباتي ولست اشك في ان اتساقنا وحرصنا على الجنس البشرى وعلى مستقبل الأجيال تحتم علينا جميعا ان نعمل على نشر الوعى والعمل في هذا السبيل ، وانى لأرجو ان تستقبل البشرية عهدا قريبا لا يتحدث الناس فيه عن كتلة شرقية ولا عن كتلة غربية وانما يتحدثون عن سلام دائم ويولون اهتمامهم الانسان وطفل المستقبل الذى نرجو له من الصحة والثقافة ما يكفل له الحياة السعيدة .

ذكرت بعض الصحف الحليسة أن حمامة شيندك نجما في القوحة « بولاريس » أحد المدافع الكبيرة التي تطلق الصواريخ العابرة القارات في الولايات المتحدة الأمريكية وأن الشعب الأمريكى اصطف بنظام يمر أمام هذا العرش دون أن يعلق الحماة . وعنفى أن هذا دلالة على أن انشعب الأمريكى أصبح يحب السلام ويقل عليه .

واذا كنت قد أيقنت ذلك شخصيا فى الشعب الروسى عند جولتنا سنة ١٩٥٨ فى موسكو وكيف وسوى وليننجراد من جهم للسلام وكراهيتهم للحرب .. فلماذا لا تأمل ان الصالح فى التوريب سينتهى من هذه المشكلة الكبرى . مشكلة صناعة القنابل النووية وخزنها وتجربتها . اننا لوائفون من أننا نتجه نحو سلام دائم .

ان بناء الجامعات الكبرى مثل جامعة السوربون وجامعة موسكو التي ترتفع ٣٢ دورا ، وان تشييد المكتبات ودور العلم الصحيح وان تربية الأطفال ونشر الكتب الثقافية أولى بالإنسان المحضر من صناعة القنابل النووية والتفنن في افناء الانسان .

يزارتى في مصر ومنها محاضراته التي ألقاها في كلكتا وعنوانها تحريم القنابل الذرية والهيدروجينية وجميع أسلحة الدمار الشامل
(on The Banning of atomic Hydrogen and Other Weapons of mass Destruction.)

وهي التي قدمها المؤتمر المحامين الآسيويين في كلكتا عام ١٩٥٥ .

كذلك أظلمنا على كل خطيه في المؤتمرات المختلفة وجميع مقالاته في المجلة المعروفة « لا هيروشيما No More Hiroshima » بعد اليوم

هذا ولقد طالعنا أخيرا كتاب الكاتب الزنجي الافريقى لوتويل (Lutwili) الذى حاز جائزة نوبل للسلام هذا العام والذي سلط في خطابه في استوكهولم ضوءا شديدا على خطورة البحوث الذرية ولقد كان الفضل في اطلاعي على أعمال لوتويل الصديق الكندي انديكوت (Endicott) في مجلته التي يصدرها بكتندا .

ولشدة تعلقنا بقضية نزاع السلاح حضرت محاضرتين ألقاهما في القاهرة الأستاذ الأمريكى هاردي ديلارد Hardi Dillard عنوانها النزاع الفكري وحكم القانون .

Confliction Ideology and Rule of Law

ولهذا الأستاذ شهرة انه اعظم من يتكلم في الولايات المتحدة .

وقد ذكر في محاضراته الثلاث خلتا تماما من الكلام عن موضوع نزاع السلاح انه عندما تحل ازمة دولية فانه يجب ان تعالج بالوسائل الدبلوماسية تارة ، وبالقانون الدولي تارة اخرى وفى طي أن تحريم القنابل النووية لا يمكن أن يعالج بالقانون الدولي ولا بالدبلوماسية .

ولقد لاحظنا أنه بعد هزيمة هتلر وموسوليني والقضاء على النازية والفاشية جرت محاكمة نورمبرج التي اتفقت فيها الدول المنتصرة على اعتبار الاعتداء جريمة وأن الدولة التي تقس حربا على أخرى تعتبر معتدية ويدخل عملها فى نطاق الجرائم التي يجب أن يقب العالم كله ضدها ، ومع شديد الأسف أضحت هذه الدول العظمى نفسها تحضر أدوات الدمار وتستعد لحرب نووية مدمرة وتقوم بتفجيرات ذرية لتحسين أخطر أدوات الدمار متناسين المبادئ العليا التي تستهدف المحافظة على الكائن البشرى .



الاذيب الجزائري مولود فرعون

بقلم : محمد البخاري

اظهر شغفا بالكتاب وحبا في القراءة استمرى أحد المدرسين اليه فما زال يحتضن تقدمه المنصل حتى حصل له على مكان بالمدرسة الثانوية الفرنسية في « تيزي أوزو » عاصمة الاقليم فترك قريته « تيزي هيبيل » اليها ، وما زال بالمدرسة الثانوية حتى منحجوله هذه ابواب مدرسة المعلمين بمدينة « الجزائر » .

رحلة طويلة قاسية على الابن الفقير وعلى ابويه المعلمين عريق فيها الثلاثة الكدح والصبر والتمرق والحنن ، وهاد مولود الى الأرض التي خرج منها سببا مؤلوا ، « قد أصبح معلما شامخ القوام معتد النظرة عامر القلب بحب قومه والاشفاق عليهم » .

لم اخذ ينتقل بين قري القبائل المختلفة مطالعا للنشء يهرع الى داره الظاسئون الى المرفقة ، ويحيط به المحزونون الذين تضئهم مأساة يبحثون لها من حل ، او ضائقة يتلمسون للتفريح عنها اذن صديق ، واصبحت جولانه في القرى كخفارات نسمة الصيف الرطبة تتفتح ملاقاتها الصدور .

وخلال جولانه الكثيرة ادرك مولود هول المأساة التي تجثم على صدر الجزائريين وعمق الضياع الذي يستشعرونه على الأرض السليب ، وهاش معهم قلق الحرب العالمية الثانية وهم يشاركون ببطولة في سحق النازية بين مجند في الجيش الفرنسي ، او كادح في الزراع والمصانع يمد الجنود بالنفاء والعتاد ، وانتفض مولود بدوره للأمل الذي أخذ الفرنسيون يسكبونه في سحج الجزائريين بمنحهم الاستقلال غداة النصر ، ثم قبعت في نفسه خيبة الأمل الكبرى التي طحنت الجزائريين يوم عيد النصر حين خرجت المظاهرات في قسنطينة تعلن

اذا كانت الأرض تورث الكاتب الاصيل اعماق خصائصها ، فقد أورت « الجزائر » مولود فرعون حزنها الفاجع وصلابتها الدفينة .

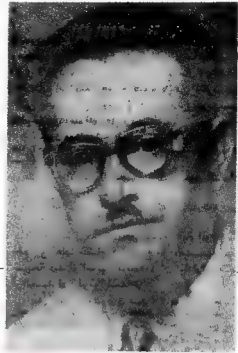
ولد مولود فرعون في 8 من مارس 1913 والجزائر عمر حينئذ باقسي فترات تاريخها ، يقتصب الاستعمار ثرواتها ، ويطحن كبريائها ، ويخنق مقاومتها ، فتبقى سجيحة وراء سور شهاق من السيوف والحرايب .

وشب في اشد مناطق الجزائر قحطا واكثبرها ضياعا وسط الجبال العالية المحدة قرب ساحل البحر الأبيض المتوسط فيما بين مدينتي الجزائر وقسنطينة ، في منطقة القبائل ، حيث ثاوي جملة من جنس البربر ، في قوامهم شموخ ، وفي طباعهم كبرياء ، ربطت المأساة بين قلوبهم ، وقسمت عليهم العزلة خلف الجبال التي تطوقهم فوقعت بينهم باخاء قوي .

عاش مولود فرعون طفولته وسط قفر الطبيعة وقحط الأرض وجراح الكبرياء وصلابة النفس وتماسك الأهل ، وقبعت في نفسه - منذ الطفولة - اكتئابة مبكرة .

واذا كان اطفال الجزائر يولدون وسط الأمي ، ويتمرغون في تراب الفقر ويشربون جرعات الحرمان فانهم يشبون سريعا وينضجون قبل الأوان كأنما يستحث وطنهم الجريح فيهم النضج ، ويتمجمل اخذهم بالثار له .

وكبر مولود فرعون ، وابوه الفلاح الهارب من قحط الجزائر الى مناجم الفحم بشمال فرنسا يطعم في أن يرى ابنه راعي غنم يربح شيخوخته المكودة من قسوة الاسفار وعذاب القرية ، غير ان مولودا



« التل المتسى » لولود معمري ، و « الأرض والدم »
لولود فرعون ، و « البيت الكبير » لمحمد ديب .

أيضا عملاق بأصانته وأرباطه بقضية الوطن . ثم
تطمس اللغة الفرنسية التي كتب بها نبضات روحه
الجزائرية ولم تحول انطلاقة وجهه أخرى غير
وجه النيب المتطلع إلى حريته . وسرعان ما
أصبح الأدب الجزائري الوليسد جزءا من الأدب
العالمى .

إن تكن قد نبيقت ظهور « الرواية » الجزائرية
بعض قصص قصيرة فقد كانت تحمل شائبة خطيرة
لأنها كانت تعبيرا متخافلا يستهدف استدرار عطف
القارئ حتى أطلق النقاد عليها « صوت الضعفاء »
كانت القصص القصيرة التي ظهرت قبل الحرب
العالمية الثانية باللغة الفرنسية ، تحمل « مركب
نقص » خلص منه الأدب الجزائري الحديث الذي
استهدف التعبير عن هذه الانتفاضة الجديدة ،
وظهر في شكل « الرواية » باعتبارها أنسب أشكال
التعبير الأدبي لتسجيل هذه الفترة العظيمة في حياة
الشعب بما تفسحه الرواية أمام الكاتب من الانطلاق
ومعايشة الآسى الكثيرة في سبر ، وتصوير البسلاد
وأهلها ، وبسط أفكارهم وتطلعاتهم . وكذلك كانت
هذه القصص ومضات النور التي أضطادت أمام
الشعب الجزائري الطريق ، لقد زادته وعيا بنفسه ،
وخلقت له إحساسا قوميا في الميدان الأدبي ،
والتبت أن انطواء الجزائريين على أنفسهم خلال
الأعوام التي تلت الحرب العالمية الثانية لم يكن
استسلاما عاجز يمسح أساه في استخذاء ، بل وقفة

الفرحة وتطالب باعلان استقلال الجزائر تحقيقا
للوعد ، فأسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقتالها
أرواح المطلبين بالحرية . وباتت قسنطينة ليلة ١٢
من مايو ١٩٤٥ تضم أطلالها على رخميلة ولابيع ألف
شهيد !

منذ تلك الليلة انطوت الجزائر على نفسها تفتش في
أعماقها ، وتستعيد تاريخها ، وتأمل واقعها وترسم
خيوط معركة المصير . لقد عرف الشعب الجزائري أن
طريق الدم هو طريق الحرية ، فليتزعر أرضه اذن
شبرا شبرا من تحت أقدام المستعمرين حتى يلقى
بقاياهم بين أمواج البحر ، أو يدفنهم تحت رمال
الصحراء .

وبدا الإعداد للثورة .

تمشى الصمت في الدروب ، وتبادل الشعب
النظرات مكان الكلمات ووقفت أبواب المدارس
الفرنسية الوحيدة الباقية بالجزائر صفوف من
الأطفال كانوا بالأسى يرفضون دخولها . واختفى
الشبان العاطلون من القاهى والأرصفة وأخذوا طريق
الجبال في صفوف متصلة .

وفي عام ١٩٥٢ أناهار الصمت وارتفعت صرخة
تخطت الأسوار ونقلت إلى قلب المسالم . وتلفت
المتفنون في العالم فإذا بين أيديهم أدب جزائري
راسخ القدم يمثل في ثلاثة أعمال قصصية كبيرة :

محارب يرسم الخطط في عناد لمسيرة أكبر .

وقد بدأت المسيرة الكبرى بعملا في الأول من نوفمبر ١٩٥٤ . وتشكل جيش التحرير الجزائري الذي خاض المعركة في بسالة . وتشكل كذلك جيش حقيقي من الكتاب الذين يدعمون التضال الوطني : يتفنون بالبحرية ، ويستثيرون البطولة ويشرون بالفجر . وانضم الى الرواد الثلاثة - مولود فرعون ، ومولود معمري ، ومحمد ديب - صف طويل من الجيل الجديد : مالك حداد ، وكاتب ياسين ، ومصطفى الأشرف ، ومالك واري ، وآسيا جبار ممثلة المرأة الجزائرية في هذه الطليعة .

وتنوع الأدب الجزائري الحديث ، ولم يقتصر على ميدان الرواية التي كتبها كل الأدباء الجزائريين ، بل يظهر كذلك الشعر الجزائري الجديد والمشرح الجزائري عملاقين بجانب الرواية .

كان تطور الأدباء الجزائريين من ناحية التكتيك والاداء الفني بالإضافة الى حول المعركة الحضرية التي اصبح الشعب يخوضها هما سبب انباشافة الشكل الشعري والمشرقي في الادب الجزائري باعتبارهما سلاحين رهيبيين في المعركة . كان الشعر هو كلمات النداء المتهبة الحركية . وكان المسرح الجائلي في الربيف هو حملة التوعية الخطيرة التي تسند معارك القتال الوحشية ،

لقد أشعلت حرب التحرير جرحا رهيبا عطيق بالناس والدور ، بالعدائين والغايات ، ولكنها كانت بوتقة امدادت تشكيل الوجدان الجزائري وانضجت فنونه المختلفة حتى شهدت الجزائر صوحة في ميدان الموسيقى والرسم شبيبة بتلك الصوحة الأدبية الجديدة بالدراسة والإعجاب .

كان دور مولود فرعون ، وزميله محمد ديب ومولود معمري ، دورا قياديا بطوليا ، حين خطوا اسوار العزلة المفروضة على الجزائر ونفسدوا الى العالم الخارجي بضعون بين يديه صودة صادقة عما يجري وراء الاسوار وكانت أعمالهم الفنية بمثابة محاكمة حقيقية للاستعمار .

وضع مولود فرعون قصته الاولى « ابن الفقير » يستعيد فيها أحداث حياته وشبابه ونضاله من أجل المعرفة في بلاد اغلق الاستعمار فيها المدارس وعمل على قطع صلات أهلها بماضيهم وتراثهم وأشقائهم وتقاسمهم ويستعصر من خلال ذكرياته فوق أرض الفلاحين الكادحين خلف حفنة دقيق فوق أرض بخيلة صلبة اووا اليها بعد ان استحوذ الغرباء على المزارع المشرقة بالخرقة والري والتماء .

فالتقى هو المأساة الكبرى عند أهل القرية جميعا ، تقف لقمة العيش وراء كل خطوة يخطونها أو عمل

يقدمون عليه ، هي ميثت الأهم وآمالهم ومنازعاتهم وصلحهم ، كل ما يكون عليهم الأمر رشا بالفساد الذي لا مرد له واستسلام ساذج للاقدار ، وتضامن أمام تتابع الكوارث ، أنهم حشد هائل من المنكوبين الذين يحملون على ظهورهم الشقاء وفي نفوسهم الخوف وفي أصواتهم المראה :

« يكون بيوتا بدالية تقترئ تتساق ثمة مرتفع يلو كل منها الآخر وكانت نظام مودد تفرى هائل لحيوسان دجيب من حيوئلت ما قيل التاريخ .. »

على هذه الأرض الشحيحة الفقيرة يكون التساند الإنساني مصدر السعادة .
« السعادة ان يكون لك جيران يمينوك او يمينوك ؟ يرون لك او ينامسوك مصيرة . »

الوحدة على هذه الأرض كثيية كآبة الموت فان وقع بين أهلها خصام فما أسرع ما يعقبه صلح صبيحة عيد أو أمسية فاجعة . ان تبادلوا الحب أو الحسد لم يتفرقوا شيئا .

« بعض الجيران يمشون في فيق ، لا يملكون الا حبرة واحدة . يكون الأمر حين يكون الاطفال صفارا ، ينام الجميع على بساط واحد يلتصق بالأم اسفر الأبناء ، يليه من يكبره حتى يكون اكبرهم اشدهم بعلا ، وينام الأب الى جانب زوجته ، اما حين يكبر الأبناء فلي الصبي الكبير ان يجبره المنزل بالليل حتى تصبح له حجرة خاصة به ، يوتنل الفتاة الناضجة مشقة كبيرة ، ان مثر لها على ماوى امين بالليل كان ذلك من فضل الله . »

وعبى عليه الليالي التي تشر خلال قصته الثانية كذلك : « الأرض والدم » تكتمل لنا صورة من الفلاح القبائلي ، من طغاة الطبيعة من اعتنازه بالشرف والفضيلة والكرم ، ومساويه من اعتنازه الخراف بالنفس وعناده الاحق ومناطقه الساذج وحسدته الساخط ثم الغيرة والخوف اللذين أورتتهما إساءة طبيعة قاسية واقتصاد متخلف وكفاح مر غير مشور .

في قصة « الأرض والدم » تزداد احساسا يشقاء الجزائري ، فهو ضائع خارج وطنه يعطيه العنين ويشده الى بلده يعرف اليه عذاب التقايد التي تربص بالعواطف البشرية ، وتقضى على طمانينة النفس . وتشهد مأساة الزوجة الجزائرية المصابة بالعقم ، لكنها تستمع الى مولود وهو يناقش مشكلة « الأرض » ولئن تكون :

« ان ارضنا متروكة ، انها عيب وبتع في الفساد ، وتعرف سريعا على انتابها ، على هؤلاء الذين غفلوا الى والتي غفلت لهم . من شاء ان يكشف جمال ارضنا فليمتعها فيه . »
« ان ارضنا صلب الفلاحين الكادحين الحريصين »

ثم نرى كيف يمثل الدم رابطة قوية فوق أرض الوطن أنه أساس القرابة التي تجمع الوطن . فيأس وقبائل .

يشد الدم الانسان الى أهله وإلى أرضه ، فاذا ابتعد الجزائري لم يترقق به العنين حتى يعود كما

أن يستطيع أن يحيا بين الجزائريين إلا من خالط
دعاهم ، من شاركهم مآسهم ، من أحب أرضهم
وأحبته الأرض . أن مولودا يطرُق في رفق أبواب
المسألة القومية .

وبتعبنا الجوع في قصة « الأرض والدم »
بمثل ما اعتصرنا في قصة « ابن الفقير » ، ونستشعر
المراة وراء سخرية مولود فرعون :

« الجوع » ، انه رفيق قديم ، سهل احتماله ، والامر في غاية
البساطة : قلل نصيبك من الخبز شيئا فشيئا ، واغلط ديقك
بكتير من الضجيج ، واخترن لمار البلوط لتضيف منها إلى
دقيق الشعير . لم أن هناك الصوم الذي يستطيع المسرد أن
يفترقه منه على عواد . وكم كان الصوم حبيبا إلى النبي ، أن
بألف الحرمان يسمل طيه احتمال الجوع ، يقدد الشهية
ويغسله الغلاء التقليل . أن الجائع لا يتالم أكثر مما يتالم
الظم . انه اختلاف في الدرجة ليس . »

و « الدروب الصاعدة » رواية لمولود الثالثة - التي
ظهرت عام ١٩٥٧ - هي التعبير الفني الكبير عن
النضج الكامل للشعب الجزائري و«سائق»
احساسه القومي ، وعن المعركة الفاصلة التي يرحل
فيها الجديد القديم ، ويعيد الجزائري إلى مكانه
الطبيعي ، لا فوق أرضه فحسب بل إلى مقسوماته
النفسية الأصلية ، إلى دعائمه الروحية والفكرية
والعقائدية . فلئن صورت « الأرض والدم » مأساة
الجزائري المنتزع من أرضه لقد تناولت « الدروب
الصاعدة » مأساة الجزائري المنتزع من عقيدته والتي
رمل إليها بهذا المسلم الذي اعتنق المسيحية فانطمعت
الوشائج بينه وبين اسلافه ، وإذا كان الاستعمار قد
عمل على تخريب الروح إلى جانب تخريب الأرض
فان استعادة الروح الفاضلة هي الطريق إلى استعادة
الأرض السليب التي دفن تحتها الآباء والأجداد ،
يرصدون من مخاضهم إيناهم يحاسبونهم - دائما -
على تفرطهم في أرضهم الغالية ، فحتى المسوئي
يفرسون في أعماق البناء بدور القومية ، ويسندونهم
من وراء القبور في معركتهم الوطنية للاحتفاظ بأرض
الآباء .

في ادب مولود يجد الجزائري نفسه ويكتشف
ذاته ، يرى الجوانب المختلفة من حياته ويطالع
صوبه دون خجل ، ويطحنه اليأس حتى يلعب
بصيص من أمل يتشبث به وتولد في نفسه نقية
جديلة .

يرسم مولود صورة صادقة من الواقع الانساني
ويبرع في تحليل المواقف والمشاعر الانسانية ،
يتحسسها ويعرضها بكل أبعادها الحقيقية لانشاءات
النفس البشرية المقددة ، له موهبة سيكلوجية مذهلة
وواقعية انسانية لامعة . .

غير أن في أسلوبه من البساطة ما قد تخفتها معها
شاعريته أو تصببه بالجفاف . تلقى مهنته كمدروس

بعض الغلال على عمله الأدبي ، فقد يستعزذ إحيانا
في التفصيل حتى تصح أنه يسعى وراء اقتناصك
بفكرة ولأننا نحسن من تتبع قصته انه اتخذ من
التعبير عن القبائل ونقل الآم أهلها ومشاعرهم
وتعريف العالم بهم رسالة له . ولقد عدده النقباد
لذلك أصدق ممثل للقبائل . كما بقيت أعماله
حتى اليوم أروع وأدق ما كتب عنها . وله دواصة
عميقة شائقة أسماها « يوم القبائل » .

هكذا كان ادب مولود فرعون انعكاسا صادقا
للآلام الشعب الجزائري ، وتطلعه إلى مستقبل
أفضل كما كان مشاركة فعالة في معركة التحرير
المحتدمة على أرض الجزائر .

وهكذا أصبح مولود فرعون في عين
الاستعماريين الفرنسيين بمثابة شمسعة في ركب
الثوار الجزائريين المتمردين على السيطرة الفرنسية
ومن هنا بدأ الاستعماريون يترصدون به ، بهذا
الإنسان الوديع الخير الذي يحمل في قلبه إشرافة
أمل تربع الملايين من المكثودين ، وإيمانا بأن الخير
أقوى من كل شر ، وأن له النصر الأخير لأنه أراد
الملايين من البسطاء .

وقد أخذ مولود يؤكد إيمانه هذا وهو يواجه كل
لحظة تحديا من الشر الذي يسيطر على الجزائر في
أي عسكري متجرد من الانسانية .

أمرته السلطات الاستعمارية الفرنسية في مايو
١٩٥٦ أن يشترك بوصفه ناظر مدرسة في الاحتفال
بذكرى استيلاء الفرنسيين عام ١٨٧٠ على مدينة
« فور ناسيونال » (الحصن الوطني) وهي أهم
مدينة في بلاد « القبائل » ولم يتردد مولود لحظة
وأكد في هدوء :

« انه يرفض أن يشترك بصفته الشخصية أو الرسمية في
مظاهرة يتقدم بها الأقال مواطنيه »

وحين جابهته التهديد بأنه ..

« .. أن لم يقبل لفسوف يشر فربها على جثته ملقاة في
أحدى العفر » .

أدار ظهره للتهديد ومضى دون مبالاة . اصداؤه
وحدهم هم الذين تلقوا عليه في مواجهة هذا
التحدي الذي يعلمون خطورته فعلموا على نقله إلى
لدة أخرى بعيدا عن هؤلاء التوحشين .

ولكن المصائبات تابعتته جادة في اثره ،
واستفزات المستوطنين الاستعماريين حولت
سأله إلى ضيق ، فترك مدارس الدولة . وانظم
مولود إلى « مراكز الخدمة الاجتماعية » التي دعا
إليها اليونسكو عام ١٩٥٥ لتشر التعليم والوعي
الصحي في القرى البعيدة النقطعة الصلة بالإدارة
الفرنسية والتي اشترك في تدعيمها جماعة من
الأساتذة الأوربيين والجزائريين .

وسط القلق والتزعزع والهلع والجزيرة تجلتي انصرف كما لو
 كتبت امشي نائما ، ان الموت ينصب لي ان شرافه في كل مكان .
 ومع هذا لمن الصبر ان يستسلم الانسان »
 في نهاية فبراير كتب مولود فرعون تلك السطور
 السابقة ، وفي ١٥ من مارس ١٩٦٦ ذهب الى ضاحية
 البيار (احدى ضواحي مدينة الجزائر) ليحضر
 اجتماع المركز الاجتماعي .

وبدا الاجتماع ولم تمض لحظات حتى فتح الباب
 على المجتمعين ، والدافع رجال مسلحون من منظمة
 الجيش السري يتصدرهم قائدهم معلنا حكم
 المنظمة الذي اصدرته باعدام سبعة من بين اعضاء
 المركز الاجتماعي وادى اسماء اربعة من الاوروبيين ،
 مارسيل ايمار ، ومارسيل باسيه ، وماكس مارشان ،
 وبتيبون ، وثلاثة من الجزائريين : على حامويين ،
 وصالح ولد عوضية ، ومولود فرعون .

وفي صمت وذهول وقف ستة رجال ، فقد كان
 رابع الاوروبيين بتيبون غائبا ، وخرج الرجال الستة
 تحيط بهم فوهات البنادق .

وفي فناء الدار الذي شهد حنان الرجال الستة
 وابوتهم ورعايتهم لاطفال الجزائر وقف الاساتذة
 يستندون بوجوههم الى الحائط مغمضين عيونهم
 على بضاعة الشهد ، وضغطت ايدي القتلة ، فانطلقت
 الرصاصات تنفذ عبر اجساد الابطال المسماطين
 سمعت اصوات الرصاص ولم تسمع للقتل صرخات .

وانطلقت بحرية عوى حاملة السفاحين الذين خلفوا
 في فناء المركز التتريبة الاجتماعية « مائة رصاصة
 فائرة وخش خش خش هامة » جريحا شامخا يحضر
 ويتلوى لكن لا يفلط بشيء ، ولم يكن قد بقى له الا لدمه
 اخذ يركبه قطرة قطرة خلال اربع سساعات على
 سرير مستشفى حتى انطفأت انفاسه ، فهدوت
 صرخة مرة طوقت العالم المحزون : مات مولود فرعون
 وبعد ايام وقمت انفاقية وقف اطلاق النار ، دون
 ان تطوف بهجة النصر على الوجوه ، فقد كانت
 مأساة اغتيال مولود فرعون تجسم بكل ثقلها الريب
 على انفس المحاربين الذين وضعوا السلاح (بعد
 ان اعطوا كلمة شرف بوقف القتال) دون أن يأخذوا
 بنار مولود فرعون ، ولذا يأخذون بنار مولود لقد
 كان الاستقلال نفسه هو النار الحقيقية لمولود وهو
 الذي كان يقول

« ان ساءه الغير اني عذاب يكن ان يلقى بالنار »

وانطفأت الشعلة التي شاء لها الاستعمار ان
 تنطفئ ، ولكن بعد ان اضاءت الطريق حتى نهايته
 للركب الزائف ، واقتيل مولود فرعون في ضاحية
 البيار مثلما اغتيل « لوركا » في ساسر اسبانيا في
 غرناطة ، ومثلما يمضي في كل عصر رائد فدائي
 ممن يؤمنون بدور الفن في اسعاد البشر مسعادة
 حقيقية ، لا مجرد الهائم من ماسيهم بقطرات من
 السلوى والنسيان .

ظل كبير القلب واسع المغفرة حتى في اقسى ايام
 المأساة ، ويشسارك في حقل تأبين البير كامي
 بتلفزيون الجزائر في هدوء وتحفظ ، لم يشأ ان
 يحاكم البير كامي بل حاول أن يتفهم دوافع موقفه
 في رحابة صدر .

لم يفعل ما فعله كاتب ياسين الكاتب المسرحي
 الجزائري المجيد الذي ندد صراحة بالبير كامي ،
 ذلك ان كامي صمت ستة اموام على المذبحة التي
 تديرها فرنسا في الجزائر بلده التي ولد ومشا
 حياته على ارضها ، ولم يرفع كامي صوته مثل
 سارتر ضد وحشية الاستعمار الفرنسي بل تهرب
 حين سئل عن موقفه من الحرب القلدة واستخفى
 وراء معادلة غريبة مخيفة حين قال :

« لو غيرت بين العدالة وامى لاغيرت امى »
 ولقد كانت لاغير كامي امان : فرنسا والجزائر ،
 وكانت احدهما ظالمة والاخرى عادلة ، ولكنه اختار
 وهو الكاتب « الثائر » امه الظالمة .

تكلم كاتب ياسين مهاجما كامي ، وصمت مولود
 فرعون عن خطيئة كامي مجاملا ، فقد شاء مولود أن
 نقل الاحقاد بين الشعبين ليلتقيا اكثر صفاء بعد
 القضاء على الاستعمار وتحقيق الاستقلال الذي اخذ
 يلوح في الافق . غير ان الاستعمار كان يكفر بمنطق
 مولود فرعون وبغضائه وبحاربه ، ويسمى لخلق عدا
 بين الشعب الجزائري والشعب المهسوطن الاوروبيين
 ليغرق الجزائر في بركة من دم سائبة دامية اموام
 وجوده . ولهذا كان مولود فرعون قد دفن احداث
 الاستعمار .

وانخلت الاحداث انجاسا داميا بالنسبة لمولود
 ذلك المعلم الحاني على اطفال الجزائر كلهسا والاب
 الرقيق لستة ابناء بعد اكبرهم ليكون مدرسا مثله .
 اقتربت مفاوضات وقف اطلاق النار من نهايتها
 ونارت لآلة المتطرفين فاخلدوا يجلدون في البصم
 وسائل تحطيم هذه المفاوضات . وكان حرمسان
 الشعب الجزائري خيرة ابناءه وقادته احدى هذه
 الوسائل ، وهكذا تقرر اغتيال مولود فرعون احد
 كبار كتاب الجزائر والممثل الاصيل لشعب القبائل
 والكاتب الجزائري الوحيد الباقي على ارض الوطن .

اصدرت منظمة الجيش السري قرارا باعدامه ،
 وتعبته قاسرته ادارة المراكز الاجتماعية باخفائه
 في بيت صغير خال كانت قد اشترته ليكون مدرسة
 ملحقة بالمركز في « كلو سالبية » فاستقر به طيلة
 شهر فبراير ١٩٦٦ ومنه كتب يقول :

« اني اميش في رعد ، غير ان كل شيء حاسوم وكاسا
 نعيش جميعا على قمة بركان ، لظاننا كاهنا اسطر ولائي مردك .
 مدت بالاسي بعد زيارة لمدرسة اهلية في « بوجي » وزيروم
 جمال المدينة التي لم تسبق لي زيارتها كنت مهموما الى حد دفع
 بي الى اغتصاب رحلي والعودة قبل انتهائي بيوميين »
 « اي جو نميش فيه ، اني اسجر من وصله ، ان الحياة

عزى الحفيفة

فى الصيف وصلنى خطاب من أخى • كان مفروضا ألا يفترق هذا الخطاب عن خطاباتة التى تصلنى منه خلال شهور السنة •• ولكنه اختلف عنها •

فى الصباح رأيت الخطاب فى صندوق البوستة كنت ذاهبا الى البلاج وكان سعد صديقى ينتظرنى فاسرعت افتح البوستة واخلفت الخطاب •

سالى صديقى : خطاب من البلد
قلت : لم

ركبتا الايوبيس • كانت المسافة طويلة فاخرجت الخطاب من جيبى والقيت نظرة من النافذة على البحر ثم بدأت اقرأ
جرت عيناي على سطور التحيات والسلامات بسرعة حتى وصلت الى : « وأمس تمت خطوبة موزية »

توقفت عند ماقرأت ذلك ••

سالى سعد : خير

قلت بهدوء وأنا أفكر : خير

وعدت اقرأ الخطاب من الأول وقرأت سطره الأولى بالسرعة نفسها لم اخذت اقرأ ببطء :

(وأظنك تعرف الشيخ عبد الرحمن •• الشيخ عبد الرحمن ابنه اسماعيل أفندى يشتغل فى وظيفة كتابية فى مدرسة البلد •• وقد تقلدتم الى حضرة الشيخ عبد الرحمن من حوالى أسبوعين وطلب يد كريمتنا فوزية لابنه اسماعيل أفندى والحقيقة البنت صغيرة ولكن طبعها أنت تعلم كل الظروف عندنا •• وطبعما الشيخ اشتراط انها تسبب المدرسة وقال كفاية انها فى آخر سنة فى الإعدادية وبنى وبينك البنت متأخرة فى دروسها دائما ••

واتقنا على المهر ٧٠ جنيهه - بينى وبينك الرجل مقتدر - منها ٥٠ جنيهه مقدم ومتأخر ٢٠ واتقنا



(قصة) بقلم : عبدالنعم سليم

أيضا على شبكة • أنا وافقت على طول وقرأنا الفاتحة وتمت الخطوبة أمس والحمد لله • وكتب الكتاب والمخلة ان شاء الله على دخول الشتاء •

والعلم قد تحررت عن اسماعيل أفندي فوجدت انه شاب مستقيم لا يشرب السجائر ولا يقعد على قهوة • ومن المدرسة الى البيت • • ومرته ٩ جنيهات و ٦٠ قرشا في الشهر • • وهو مرتب معقول وعلى كل حال فايده سيقدّم له مساعدة كما أخبرني الشيخ بذلك • • يعني يرسل له المسمن والجبن وما الى ذلك •

وأنا متأسف لأنني لم أخبرك بميماد الخطوبة حتى لا أتعبك انما طبعاً أريد أن آخذ رأيك في ترقيبات الفرح •

والشيخ عبد الرحمن يسلم عليك • • طويت الخطاب بهدوء • • وأجسست كلشي قد ضربت بشي فوق رأسي • • ثم نظرت عن الكافّة الى البحر وأخذت أفكر بوجوه • •

سألني سعد : خير

قلت : ما فيش خير • •

كان الاتوبيس ياخذ طريقه بجانب السكورنيش ولكنني لم أحس بسرعة • حتى لم أحس بمحطات الطريق •

وأخذ سعد ينظر الى بطرف عينيّه ولا يتكلم وضمت الخطاب في جيبى • • وأخذت أفكر • • فوزية بنت أشي الجميلة يريد أشي أن يزوجها • • سألت سعدا هل يذكر فوزية ؟

قال : نعم

قلت له انها ستزوج

فابتسم : مبروك

قلت له : لا

فنظر الى بدھشة وسألني : هي عندها كام سنة ؟

- ١٦ سنة

- ١٦ سنة ؟

قال سعد ان فوزية قد كبرت بسرعة وتساءل ترى هل تذكر الآن كيف كنا نلعب معها ونضحك وهي صغيرة •

نظرت الى سعد ولم أرد عليه • هذا هو ماكنت أفكر فيه بالضبط •

بدأت العربية تخلف من سرعتها فالتقيت نظرة على الطريق • وأسرع سعد يقول : محطتنا ، ووقف فوقفت أنا الآخر • • وأسرعنا نغادر العربية •

في الطريق سرنا فوق الرصيف حتى وصلنا الى مدخل البلاج ودخلنا • •

كنت أمشي بهدوء وأفكر • • كان موضوع فوزية يشغلني تماما • • الذي يريد مني أشي الآن بعد هذا النقح • •

كان سعد يسرع كمادته ويتجه الى الكابينة • • ولكنني لم أكن أهتم باللاحاق به • •

نظر سعد وراءه وقال لي : الجماعة وصلوا

ابتسمت ونظرت الى باب الكابينة المفتوح ، ونظرت الى يساري فرايت الشمسية الزرقاء ورايت سلوى خطيبة سعد تجلس تحتها هي وأما وأختها الصغيرة نادية • •

رفعت يدي أحبيهم ثم تلفتت نحو الكابينة في أثر سعد ، ودخلت • •

سألني سعد : أنت مالك النهاردة ؟

- ولا حاجة • • حكاية فوزية شاغلاني

- شاغللك ليه ؟

كان سعد قد خلع ملابسه وارتدى المايوه ووقف أمام باب الكابينة يتحدث معي وأنا في الداخل أخلع ملابسي لالحق به • •

سألني سعد : ماقلتيش شافلاك ليه
فقلت له : مش لازم تتجوز دلوقتي
- خلاص .. المسألة بسيطة .. ابعت قول لاخوك
كده

وإذا قلت رأيي هل يستمع الي .. أخذت أفكر ثم
عدت أقول لسعد ..

- المسألة مش كده بس

- آمال فيه ايه ثاني

- خطيبها

- ماله خطيبها

خطيب فوزية شاب عاды جدا يشتغل في وظيفة
كتابية صغيرة بمدرسة البلد

سألني سعد : وايه عيبه ؟

- عيبه انك ماتعرفش عيبه . لكن لما تسمع عنه
ماتستريحش .. مش ده الشخص الي يتجوز فوزية
.. فوزية كان المفروض انها تمشي في تعليمها
وتتجوز واحد ثاني خالص .. كنت قد ارتديت المايوه
وخرجت فأريت سعد ينظر ناحية سلوى ويستسم
ابتنسامة واسعة ..

سألته : سامعني ؟

- سامعك .. بس ليه ماتقولني الكلام ده ؟
المسألة واضحة جدا ..

قلت لسعد وأنا أتقدمه : ياللا

وبعد التحيات جلسنا على الرمال ثم وضعنا
الكراسي خلف ظهورنا وتمددنا ..

سألت سلوى : ايه مش حتنزول النهارده

فسأله سعد : انت حتنزلي

فقلت : طبعاً

وردت أمها : البحر عالي النهارده

ولكنها كانت قد نهضت وخلعت رداها فظهر
المايوه الأصفر .. وبدأت تتحرك ناحية البحر .. ثم
توقفت ونظرت إلينا ..

كان سعد قد نهض بدوره .. وأصبح بجانبها
.. أما أنا فقد قلت لهما : مليش نفس النهارده ..

وقالت الأم : خليكم هنا قريبين ..

تحرك سعد وسلوى الي البحر .. وتحركت
نادية الصغيرة بدورها لتلحق بهما فاسكتت بهما

الي جانبي ، وعلت فنظرت الي سعد وسلوى ..
كنت أريد أن أراهما وحدهما وهما يسيران كان
سعد يمسك بيدها .. وهما يخطوان سويا خطوة
خطوة الي البحر

أما نادية فقد ظلت جالسة بجانبني ثم أخذت
تحرر يديها الصغيرتين في الرمال .. تسذكرت
فوزية على العوز .. وانقبض قلبي ..

كانت فوزية مثل هذه البنت الصغيرة .. لها
نفس الوجه الأبيض والشعر الناعم الأسود .. ولكن
فوزية لم تجلس تحت هذه الشمسية ولم تر هذا
البحر ..

سألني : لصغيرة : تلعب معايا ؟

مددت يدي الي الرمال وبحركة لا ارادية أخذت
أحفر مهبطاً .. تذكرت فوراً كيف كانت تحضر
فوزية كل صباح الي حجرتي لتوقظني من النوم ..
فأحطفتها من فوق الأرض وأضعها فوق السرير وأطل
أعاكسها حتى تهرب من الحجرة ثم تعود فتقف بالباب
وعلى فمها ابتسامة مثل هذه الابتسامة على وجه
أختي سلوى ..

ولكن فوزية قد كبرت الآن .. فوزية ستتزوج
وخطابها في جيبي .. وصورة خطيبها في
رأسي ..

نظرت الي البحر .. كان سعد ما زال يمسك بيد
سلوى ويقفزان سويا فوق الأمواج ..

سألت نفسي لماذا لا تكون فوزية مثل سلوى ..
ولماذا لا يكون لها خطيب مثل سعد .. ان فوزية
ليست أقل جمالا .. بل انها جميلة جمالا لحد
له ..

أفقت على صوت أم سلوى تسألني : انت مالك
النهارده يا فتحي

- أبدا ولا حاجة بس مشغول شوية

- مشغول في ايه .. ونظرت الي البحر وسألت :
هما فين الولاد ..

فاشرت الي مكانهما ..

- أصل البحر وحش .. والواحد نظره ضميم

فقلت لها : سعد بيعوم كويس وكمان سلوى ..
ماتخافيش أبدا ..

كان سعد يسمح وسلوى تصيح بجانبه .. كنت
أرى أذرعتهما ترتفع ثم تقوص في الماء ..

قلت في نفسي سيتزوج سعد وسلوى في أول
الشتاء .. وسافران مباشرة ليقضيا أسبوعا في
الأقصر .. ثم يعودان إلى عملهما في القاهرة .

وفكرت في فوزية .. إنها هي الأخرى ستتزوج
في الشتاء ولكنها ليلة زواجها ستتقل من بيت أبيها
لتعمل في بيت زوجها .. ثم تظل هناك ولا تغادره
أبدا ..

نظرت إلى نادية وفكرت لماذا لم يكن حظ فوزية
كحظ سلوى .. لماذا لا تكمل تعليمها ثم تعمل كياقي
بنات المدينة .. ثم بعد ذلك تتزوج .. لماذا لا يكون لها
رأى في هذا الزواج .

نظرت إلى سعد وسلوى وهما يخرجان من الماء
ويتجهان نحو (الدش) .. أن سعدا وسسلوى
يشغلان في شركة واحدة وهناك التقيا وتعارفا ..
وبعد ذلك كانت الخطوبة .. وفي الشتاء القادم
سوف يتزوجان .

قلت في نفسي : إن فوزية كانت جديرة بهذا كله
.. ولكن خطيب فوزية لا يريد لها أن تتعلم أكثر من
ذلك وعليها أن تترك المدرسة .. وأخي يعاقب لاني
مكان فوزية هو بيت زوجها .. وفي بيت الزوجية
ليس عليها إلا أن تنجب الأولاد .. وتساكن ..

رفعت رأسي وأخذت أنظر حولي ولكن عيني لم
تستقر على شيء بعينه حتى رأيت سعدا وسسلوى
يقفزان سويا نحونا ..

نهضت واقفا فقالت سلوى : فالك النهارده البحر
يافتحي .. كان رائع جدا .. أسأل سعد

– نعملا

فقلت بهدوء : معلش

وامسكت بيد سعد وتحركنا

فسالت سلوى : إيه .. أصرار ..

– أبدا

سألني سعد : خير .. مالك ..

فقلت له : اسمع أنا مسافرة النهارده البلد ...
رجاي بكرة أو بعده ..

– ليه بسى .

– أنا لازم أأخذ فوزية .. أجييها وأعلمها أنا ..
دا كلام فارغ .. تتجاوز ..

ركبت قطار الساعة الرابعة من الإسكندرية - لقد
وصلت إلى المحطة حوال الساعة الثانية .. لم أكن
استطيع أن أعود إلى المنزل وانتظر هاتين الساعتين
.. فبقيت ..

لقد تركت البلاج ميكرا حتى الحق بقطار الظهر
ولكن قطار الظهر فائتي .. فجلست على يوفيه المحطة
أنتظر .. تذكرت مرات كثيرة وأنا مسافر من
البلد أن فوزية كانت تصحيني إلى المحطة .. كانت
تتعلق بيدي منذ أن أغادر المنزل حتى يأتي القطار
- كنا نقطع الوقت بالسير على الرصيف .. وبدا
الصغيرة لتفارق يدي .. تساءلت .. ترى هل
استطيع أن أقبض على يد فوزية الآن مثلما كنت
أفعل من قبل .. قلت في نفسي : لا بد لي من أن أفعل
ذلك .. أن فوزية الآن في حاجة إلى حمايتي .. من
أبيها .. أخي .. وحمايتها من خطيبها الذي لا يفهمها
والذي لم يرها .. وحمايتها من الشيخ عبيد
الرصيف ..

سوف أقول لأخي كل ذلك .. سأقول له إن
فوزية يجب أن تكون مثل سلوى .. ويجب أن تتزوج
إجلا من سعد .. أن فوزية تستطيع أن تفعل كل
ذلك .. لا يستطيع أن يجعلها تفعل كل ذلك ...

تحرك القطار في موعده .. نظرت من النافذة ،
ورأيت عمارات المدينة ، وشيئا فشيئا بدأت المنازل
العالية تختفي .. وانبسطلت الأرض الخضراء أمام
عيني .. فأخذ القطار يشق طريقه بسرعة ..

أخذت أفكر .. انني قد عرفت تماما ما الذي
سوف أفعله .. سأقول لأخي إن فوزية تستطيع أن
تعيش معي .. إنها تستطيع أن تكمل تعليمها في
القاهرة ، وتشتق طريقها مثل سلوى . لقد انتهى
الأمر ووصلت إلى هذا القرار . ركنت رأسي على ظهر
المقعد . أحسست بالارتياح فأغضت عيني .

أفتت بعد ذلك عندما أحسست بالقطار يهدئ
سرعته . نظرت من النافذة فرأيت المزارع تختفي ،
والمنازل بدأت في الظهور . عرفت أننا دخلنا محطة
ططا ..

غادرت القطار بسرعة لالحق بقطار الدلتا الذي
يوصلني إلى بلدنا . ركبتة .. وأخذت أبحث لنفسي

غن مقصد تطيف فلم أجسد • كانت كل المقاعد متربة •

جلست على مقعد بجانب النافذة وأخذت أنظر الى وجوه الناس من حول • • أحسست بالفارق الكبير بين كل شيء في هذا القطار وقطار الاسكندرية • •

وصعد القطار صغيره المخنوق وبدأ يحرك • • نظرت من النافذة فראيت المزارع التي كنت أراها في كل مرة وبيوت الفلاحين المبنية بالطين وطسوال الطريق لم يتغير المنظر الذي كنت أراه دائما منذ سنين طويلة • • حتى ذلك المنزل البعيد على الجسر بالقرب من هذه المحطة التي وقف فيها القطار • •

وحتى بعض الوجوه • • نفس السلال • • وصفائح المسلى أو الجبن • • وأهواء القصب • •

ومن خلال الأشجار بدأت أرى مثدنه بلدنا • • حملت حقيبتى واقتربت من الباب • •

توقف قطار الدلتا على محطة مركزنا ، فنزلت • • كان الوقت ليلا ، ولكن كان الجو منمشا • • وقفت قليلا أنظر الى البلد • • لقد أحسست كما لو كنت اضع قدمي عليها بعد غيبة طويلة • •

كان النادى على يمين المحطة • • فتحررت نبضاه ولكننى عدت أقول لنفسى : حتى النادى لا يذهب اليه أخى •

سرت فى الشوارع الضيقة وتحت أعمدة النور الصغيرة حتى وصلت الى منزلنا • • ووقفت أمام الباب الكبير • •

كانوا ساهرين • • رأيت النور من خلال النوافد وقفت ونظرت الى ساعتى • • كانت قد تجاوزت العاشرة • • قلت فى نفسى : كان المقروض أن يكونوا جميعا نائمين • • وتساءلت ترى ما الذى جعلهم ستيقظون حتى الآن • •

أسرعت أمسك بالقبضة الحديدية وأخذت ادق • • نظرت زوجة أخى من النافذة وسمعت صوتها • • منى نقلت أنا

وعادت تكرر : منى

ونظر أخى : منى ؟

فقلت : أنا غصنى بالأحمد

وسمعت أخى : دا فتحى يوليئة • وأسرع يطفى النافذة وسمعت وقع خطواته الثقيلة على السلم الخشبي حتى وصل الى الباب الكبير • • وتصورته وهو يرفع العمود الحديدى من ورائه • • ثم صريره الذى أحفظه • • وأخيرا وجه أخى المستدير وجلبابه المخطط •

تركت الحقيبة واندفعت نحو أخى • • أحسست بقبضته القوية تقبض على يدي • •

— حمد الله على السلامة • • مش كنت تقبول انك جاى

قلت له : هالحتش • • ماكاش فيه وقت

سألنى : وقت • • وقت إيه يا شمشيح • • كنت برضه تقول • •

وأخذنا نصعد السلم • •

قلت : ماكاش فيه وقت وقلت لازم آجى • • كان ديم آجى أشوف حكاية فوزية

— آه • • أنا زى ماقلت لك فى الجواب • • مش بصلك جوابى • • مارضيتش أتعبك فى الخطوبة • •

قلت كهاية كتب الكتاب •

سكت وكم أرد عليه فنظر الى • •

قلت له : الحقيقة أنا جاى علشان الحكاية دي

صعدنا السلم وقابلتنى زوجة أخى على أول السلم يحيى تقول : والله حياشالك الشريات

سلمت عليها ووجدت نفسى أقول لها : مبروك

— الله يبارك فيك • • عقبالك • •

— لسه بدري • •

— بدري أيه

وجلسنا • • واندفعت روحية بين أحضانى وقبلناها :

— ازيك يايت ياحلوة

— ازيك يا عمى • •

— ازيك انت • •

— سألت : آمال فين فوزية

فردت أمها : أليت مكسوفة تشوفك • • ساعة ما عرفت أن انت دخلت الأوضة جرت ورضت صوتها

ننادى فوزية : بت يافوزية.. فوزية .. مشي تيجي
تسلمي على عمك ..

ولكنني لم أسمع صوت فوزية .. وعادت أمها
تقول : دلوقت تيجي لوحدها .. ثم سألتني : أقوم
أجيب لك عشا

فرد أخى : وده سؤال .. قومي ياشسيخه هاتى
العشا .. فنهضت وغادرت الحجرة وهى تقول :
هو احنا عندنا أعز من مى فتحي

نظرت إليها وابتمست ثم عدت أنظر الى أخى
فوجدته ينظر الى فارتبكت

سألتني : وانت ازاي حالك .. متى حتتجور
تحي

— لسه بدري .. لما الواحد يكون نفسه

— انت كده كويس .. وقلت لك أنا من زمان
على بنت أبو شرف الدين .. بنت كويسة .. أخلاق
وناس صالحين ..

— لسه بدري ..

— ولا بدري ولا حاجة .. بس انت نوكل وكل
حاجة تبقى ساهلة ..

— مانت عارف رأيي فى الجزار ياأخى

— يعنى مش عاجبينك البنات جوع البلد .. انت
عاوز البنات بتوع مصر ..

— ومالهم بتوع مصر

— ياشيخ .. سيبك هو فيه أحسن من بناتنا
وستاتنا .. اصبح كلامي

— كلامك ..

ولكن زوجة أخى دخلت بالعشا ، فقطعت الحديث
وسألت :

— ايه مالك

فقلت . ولا حاجة

فرد أخى : ولا حاجة ازاي .. أقولك ياستى ..
بس حظي أولا الأكل

وضعت الطعام أمامي ، ولكنني أحسست بأن هذا
الطعام غريب علي ، فلم أمد يدي ..

سألني أخى : ايه .. وبعدين

.. مليش نفسى

— والله لانت وأكل .. خلاص ما تكلمش مى
الموضوع ده ..

وقالت زوجة أخى : هاتكش ازاي .. دا ييقى
عيب .. دا احنا فى فرح

وعادت تنادى : بت يافوزية .. فوزية

مددت يدي الى الطعام .. ودخلت فوزية مى نفس
السلطة ، فتركت اللقمة وأردت أن أمد لها كلتا يدي
لأحضنها كما كنت أفعل فلم أستطع .. أحسست أن
يدي لا تريد أن ترتفعا .. أما فستانها فلم تغيره
انه كان فستانها البيشى الذى أعرفه ، أما وجهها فكان
وجه آخر غير الذى أعرفه .. كانت تنقسم منى
بخطوات صغيرة ورأسها الى الأرض ، حتى اقتربت
منى وكادت تلتصق بى ووقفت ..

نظرت الى أخى فوجدته ينظر الى فوزية ويبتسم ،
وكانت أمها تنقبل نظراتها بيننا والفرحة تنالق
فى عينيها ..

منيت يدي ووضعتها على كتف بنت أخى وفيلتها
على خدها وقلت لها : مبروك ..

فلزاد احمرار وجهها ولم ترد على ..

وأصرحت أمها تقول : الله يبارك فيك .. مشي
تقولى ياأبت الله يبارك فيك

ولكنها لم ترفع رأسها وغالب من بين شعيتها
بصوت مرتضى : الله يبارك فيك ..

سألتها : انت تعبانة يافوزية

فقلت : لا

— أمال مال صوتك واطي

فضحكت أمها وقالت : البت مكسوفه ياسى
وتحي ..

فرد أخى : ودي حاجة تكسف .. تعالى .. تعالى
أقمدي جنبينا ..

أفسحت لها مكانا بجانبى فجلست ..

سألتها : تاكلى معايا

فقال أخى : ياأخى كل الأكل حبيرو

مددت يدي الى الطعام وسألت فيفى : انت كلتي
ولا ..

فردت أمها : لا والتبى هاكلت

فسألت أنا وأبوها عن نفس واحد : ليه

- أيوه ماقلناش حاجة .. تشتغل وتجاوز ..
مامي برضه لسه صغيرة

- صغيرة .. والنبي تسكت ياسي فتحي .. دا
أنا ماكننت قلما كانت روحية على إيدي .. ؟

اسكت .. دا الجوز ستره .. بس رنابيت ابن
الحلال اللي ياخذ روحية كمان ..

فردت روحية : لا أنا مش حتجاوز

فسالها أبوها : أمال حتعمل إيه

فقلت : حتعمل زي عمي

عندما سمعت روحية تقول ذلك استيقظت ورفعت
راسي نحوها وسألتها كاني أريد أن أتاكد مما
سمعته : بتقول إيه ياروحية ..

- اتعلم زي عمي .. زيك

انسحبت لها مكانا بجانبى ومددت لها يدي وأنا
أقول لها : تعالى هنا جنبى ، ذنهضت وخطت بسرعة
نحوى ، وجلسنت على يمينى * سألتها وأنا ألف
ذراعى حولها : وعاوزة تخلصى زي ليه

- عاوزة اتعلم وأسافر وأروح مصر ممسكة
واسكندرية

تذكرت سعدا وسلوى .. وأحسست وأنا فى هذه
البلدة .. فى هذه الحجرة أننى فى عالم آخر بعيد
عنهما الا من روحية .. هذه البنت الصغيرة ..

كان أخى يجلس على يسارى وزوجته على يساره
.. أحسست فجأة أن أخى وزوجته فى جانب واتنى
وروحية فى جانب آخر * شددت روحية نحوى
باعتزاز فقلت أمها :

- يابت انت بتضايقي عمك .. قومي نامي

- أنا مش عاوزة أنام

وقلت : أنا مش مضايق أبدا

وأضافت البنت : أنا عاوزة أفضل جنب عمي

كنت قد انتهيت من الطعام فنادت زوجة أخى على
فوزية لتعمل لى الشاى .. خرجت فوزية بسرعة من
الحجرة الى المطبخ ..

قلت لهما : احترقي تعملى شىء زى زمان
يا فوزية

فقلت لى أمها : اسكت .. هي دلوقتي بتتعلم
كل حاجة

سكت وقلت لروحية : وانت تعرفى تعمل شاي

فقلت بتحد : طبعاً أعرف .. هي دى شطاره

- أمال إيه الشطاره

- أنا فى المدرسة أشطر واحدة

- عظيم .. انت صحيح طالمة لصك

- فضحك أخى وقال : ياللا قومي ياروحية
نامي .. انت مش عندك بكره مدرسة ..

- آه .. برضه حاقوم بدرى

فقلت : خلاص سيبها صاحبة ..

ونظرت إليها فابتسمت ..

أحضرت فوزية كوب الشاى ووضعتة أمامى فاستمت
بها وأجلسنت على يسارى .. بينى وبين أخى ..

جلسنت فوزية بهدوء ونظرت فى عيني * رفعت
يدى وربت على ظهرها فابتسمت * لقد رايت فى
عينيه صورة جديدة لم أكن قد رايتها من قبل قط ،

كانت دائما السعيدة وهي تجلس معى .. كانت
سعادتها فى ذلك الوقت سعادة محدودة واضحة
.. أما الآن فأنها تنظر الى بنفس عينيها .. أنها
سعيدة أيضا .. سعادة تحسها ولكن لاتنهىها ..

رفعت يدي عن ظهرها .. ومسدتها الى كوب
الشاى ورشقت منه مرة ومرتين وقلت لهما : لا
بتعرفى تعمل شاي كويس قوى يا فوزية *

فابتسمت ابتسامة واسعة وقالت أمها : دى فوزية
ست الستات *

فعادت الفتاة تبتسم فى خجل ..

ولكن أخى قطع الحديث وقال : انت بقى تقوم
تستريح .. انت زمانك تعبان من السفر .. وبكره
نتكلم ، ثم سأل :

- انت مش قاعد معانا يومين ؟

فقلت له : يومين ؟!

وعدت أقول له بصوت خافت وكأننى أفكر : لا

في الصباح استيقظت مبكرا فوجدت أن البيت كله قد استيقظ معي .. وأسرع أخي يرتسدي ملابسه ..

قلت له : مغيث داعي

ولكنه لم ينصت الي ..

قبلت الأطفال كلهم وقبلت فوزية كما كنت افعل من قبل وبحثت عن روحية فلم أجدها ..

سألت عنها أمها فقالت انها قد ارتدت ملابسهنا وسيقتنا الى الباب .. أحسست بالانتعاش ورحمت أنزل السلم بسرعة ..

رأيت روحية بملابس المدرسة واقفصة بجانب الباب وعندما رأتني قالت :

- صباح الخير يا عمي

وفتحت الباب

خرجنا الى الطريق أنا وروحية أما أخي فقصده جذب الباب وراءه بشدة فأحكم اغلاقه .. ولحق بنا لم قال ..

- البحر النهارده ماين عليه كويس

قلت حملا ..

- والبحر في اسكندرية يبقى عال

فقلت : صحيح

اقتربنا من المحطة فاسرعنا حتى وصلنا الى القطار

وقلنا .. ومددت يدي الى أخي فشد عليها بحرارة ونظرت الى روحية فمدت يدي الأخرى يدها الصغيرة ..

ابتسمت واحتوت يدها الصغيرة في يدي ... فشدت عليها ..

صفر القطار فاسرعت الى مكانتي ، وفتحت النافذة .. وأبتسمنا ..

سألتني روحية والقطار يتحرك : عمي .. انت رايح يا عمي مصر ولا اسكندرية ..

فقلت وأنا ألوح لها بيدي : اسكندرية .. وقلت في نفسي : اسكندرية وسعد وسملوي والبحر و ..

وانطلق القطار ..

وقلت في نفسي : لقد حضرت لأخذ فوزية ، ولكن فوزية سعيدة بزواجها .. سعيدة بالأسورة الكبيرة حول مصلحها .. سعيدة بالفساتين الجديدة .. سعيدة بانهم يقولون لها يا عروسة .. وأنها تعتبرها راحة الدنيا .. انها تعتبر فوزية محور البيت كله .. وحتى كل شيء يجب أن تملأ لتعلم ، وأبوها .. نظرت الى أخي .. كان مضطجعا على الكتبة التي تجلس فوقها ويتشابه ، أن أخي مطمئن غاية الاطمئنان ..

لقد حضرت لأخذ فوزية ولكن كل ما حول فوزية أقوى مني .. في الصيف عندما وصلني الخطاب أحسبت بصدمة .. لقد تصورت وأنا بعيد أنني أستطيع أن افعل كل شيء .. لقد كنت ساعتها في الاسكندرية .. كنت اركب الأتوبيس في الصباح الى البحر .. واقذف بنفسى وسط المياه .. وكنت اتحدث مع سعد وسملوي ، وكنت أراهما وأسمعهما يرسمان خطوط حياتهما .. لقد كانا سعيدين وكنت سعيدا معهم ..

ولكن هنا .. نظرت الى أخي الذي يريه إلى ينأى والى زوجته المنعجة ، لم نظرت الى فوزية .. انها سعيدة وتبتسم ، وروحية هي الأخرى كانت سعيدة وهي تنظر الى .. وفي الجيرة القابلة لثلاثة أطفال اخرون ..

قلت في نفسي : ان المشكلة ليست هنا .. ليست في أسرتي .. ولا في أسرة اسماعيل خطيب فوزية وتذكرت قطار الدلتا والأثرية والوجوه الصفراء ولكن ..

وعشرات المراكب والقرى التي مر بها القطار الهزيل .. ومنازل الفلاحين المنيصة من الطين والصراع اليومي من أجل لقمة المص ، ثم سعدت فنظرت الى أخي وقلت له :

- لا .. أنا مسافر بكرة

- بكرة .. آمال جاي في ايه ورايح في ايه

- أيوه بكرة .. هو مقول غسوزية تتخطب وماجيش لها العلاوة ..

وفكرت قليلا ثم وضعت يدي في جيبى ، وأخرجت من محفظتي ورقة بشرة جنهات وقمتها الى فوزية ..

وقلت لها : وكم ان حاجيب لك فستان الفرح ..

البص في الرواية الانجليزية الحديثة

بقلم : الدكتور فاطمة موسى

سنة ١٩٤٤ وهي قصة تحت البركان (Under the Volcano) كما ظهرت له مجموعة قصص بعنوان أنصت لنا يا إلهي ساكن السموات (Hear Us O Lord From Heaven Thy Dwelling Place) وقد عرف فيه النقاد تلميذا مخلصا لجيمس جويس ولدراسة التجريب والصنعة المتفنة في ميدان الرواية وعقدوا المقارنات بين صورة البطل عنده كفتان مرهف ملعب يسير مفتوح العنيسن إلى مصيره المحتوم ، وصورة البطل السائدة في الرواية اليوم

والبحث في موضوع صورة البطول في الفن القصصي شائق متعدد الجوانب يدخل في ميداني النقد والتاريخ الأدبي ، كما يدخل في نطاق التاريخ الاجتماعي ، فالأدب في تصويره للبطل في القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة ، تكمن وراء رسمه للامع الشخصية ، كما تتضح في توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا . أو يسقط صريحا على حسب ضرورات الموقف التي تطبقها تلك الفلسفة الموجهة .

والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع ، فهي في رأى الكثيرين

من الظواهر الأدبية التي تشغل اليوم قلوب الباحثين في ميدان الأدب الإنجليزي . ما طرأ على صورة البطل في الرواية الحديثة من تغيرات تبدو واضحة فيما نشر من قصص في السنوات العشر الماضية .

وقد نشر ولیم فان أوكوتور استاذ الأدب بجامعة كاليفورنيا بحثا في هذا الموضوع بمجلة PMIA الأمريكية (عدد مارس ١٩٦٢ ص ١٦٨ - ١٧٤) وهي من كبرى المجلات العلمية الخاصة بحوث الأدب الحديثة ، كما أثير الموضوع نفسه على صفحات الملحق الأدبي لجريدة التيمس (عدد الجمعة ١١ مايو ١٩٦٢ ص ٣٣٨) وصفحات جريدة سنديا تيمس الأسبوعية (٢٨ أبريل ١٩٦٢ ص ٣٢) وذلك بمناسبة الحديث عن أعمال الكاتب الإنجليزي مالكولم لورى المتوفى عام ١٩٥٧ ، فقد بدأ اسم هذا الكاتب يذيع بين أبناء وطنه أخيرا أي بعد انقضاء خمس سنوات على وفاته ، مع أنه كان في حياته معروفا في فرنسا والولايات المتحدة ، ونشرت له دار بنجوين قصة بدأ كتابتها عام ١٩٣٤ في المكسيك ولم ينشرها للمرة الأولى إلا

ملحمة العصر الحديث ، ولهذا فإن تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة ، والتعبير لتطور سمات البطل في الرواية الإنجليزية منذ نشأتها في القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاسا واضحا لما طرأ على المجتمع الإنجليزي من تغيرات في القيم كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة .

وقد كانت الصورة للبطل في الرواية القديمة شخصية شاب ذي خصال حميدة ومزايا تجعله محبا الى نفس القاريء ، وقد يجمع اليها بعض النزق وطمش الشباب (وذلك في القرن الثامن عشر) لما يتغل دليلا على « حرارة دمه » أي صدق مشاعره وبعده عن القوم والرياء ، وتبنى حبكة الرواية على خط كفاح الشاب وصراعه لعقبات تقف في طريقه الى الحب أو النجاح العملي وقد طرأ على هذه الصورة بعض التغير بازدياد التزام الدين والرياء الأخلاقي في القرن التاسع عشر وحذف من صورة البطل عنصر النزق « والدم الدافئ » فأضحى عفيفا نقيلا لا تشوب حبه شائبة من شهوة أو جموح ، وشكا القصاص ثاكراي (W.M. Thackeray) من أن الأدب لم يمسد بجرؤ على تصوير شخصية رجل حقيقي في قصته ، ولكنه كثير من كتاب القصة لم يجد بدا من الأيمان لما يفرضه الذوق العام المترسز والجنون من الرواية كل ما يمت الى الجنس أو الميلاذ بملة كما اختفت من لغة الكتابة كل الالفاظ التي تدل على وغالط الجسد المضوبة

على أن نعط « التحصيل » (achievement) - أي وصول البطل الى هدفه - كأساس لإنشاء الرواية ظل ثابتا ، إذ يكتمل الشكل أو القالب بتغير حالة البطل المادية (الثراء والنجاح) أو حالته المادية (الزواج) أو كليهما معا . ويرتبط هذا النمط ارتباطا وثيقا بالفلسفة الاجتماعية السائدة في ذلك العصر ، من إيمان بالتقدم المطرد وبقدرة الفرد - إذا جد واجتهد - على ارتقاء سلم النجاح درجة بعد أخرى ، لا يوقه عائق أو تحد من حركته سدود تستعصي أمام ماثبوته وقوة ساعده .

ولمنا نجد في شخصية ديك ويتنجتون ، بطل القصة الشعبية الشهيرة خير من يمثل هؤلاء الأبطال فهذا الفتى الذي أتى لندن معلما شريفا أصبح ذات يوم من أكثر تجارها ثراء حتى لقد

انتخبه زملاؤه لتجار عمدة لهم ، كما تزوج ابنة مخدومه الرقيقة التي كانت تعطف عليه في فقره ، وقد وصل ويتنجتون الى ما حققه من نجاح من خلال قدرته الفائقة على السبر والاحتمال ، وبسبب أخلاقه الحميدة وطيبة قلبه ، فقد اقتدى قلة أراد صاحبا أن يفرقها ، انتداه بالقرش الوحيد الذي يملكه فكانت فاتحة سعادة ونعمة غمرت كما يعرف القراء ولا ريب .

وقد انحصرت هذه الوجهة من التناول التي شغلت الأدب عامة في القرن التاسع عشر أمام طفيان قيم الطبقة الوسطى الصناعية ، وما خلفته في حياة الناس من قبح ومرض ، حتى لقد حصن كثير من الفنانين أنفسهم ازاء هذا الخطر الداهم بالأعراض من مجتمع لا هم له الا الجسرى وراء الكسب المادى .

وظهر في مطلع القرن العشرين بطل للقصة من نوع جديد ، يبدو غالبا شابا مهرف الحس يتدوق الفنون والآداب ، ويتفعل بجمال الطبيعة ، يعيش في حياة من الحساسية الزائدة ، يؤله أي احتكاك بينه وبين المجتمع ، فيزداد تسكا بذيائه الخاصة دنيا الفن والآداب وما خلفته الانسانية من تراث مجيد ، وهي بنظر مستعليا بازدياد الى أفراد ذلك المجتمع الفائق حتى أدنيه في الجري وراء المال ، وفتح الأسواق الجديدة واختراع آلات مستحدثة تزيد مع قدرته على هذا النشاط العقيم . ونرى في الوقت نفسه أفراد هذا المجتمع يعملون البطل اهمالا تاما ، ساخرين من قيمه وحساسيته محقرين من شأته لفقره وقلة نفعه .

ولعل أوضح بداية لهذا التيار الجديد قصة سامويل بتار **إنسان من لحم ودم** (The Way of All Flesh) المشهورة سنة ١٩٠٣ وتيمها أ.م فورستر بروايته الأولى **الرحلة الطويلة** (The Longest Journey) سنة ١٩٠٧ .

ومن هذا النوع أيضا قصة لورنس الشهيرة **ابناء وعشاق** (Sons & Lovers) (١٩١٣) وقصة سمرسيت موم **أغلال الانسانية** (Of Human Bondage) (١٩١٥) .

ولعل خير هذه القصص جميعا وأكثرها قيمة من الناحية الفنية قصة جيمس جويس **صورة الفنان في شبابه** (Portrait of The Artist as a Young Man) التي بدأ كتابتها عام ١٩٠٤ ولم يتمها الا في عام ١٩١٤ ونشرت لأول مرة سنة ١٩١٦ ، ففي هذه

القصة يعلن ستيفن ديدالوس (البطل الفنان)
 صديقه بقراره قائلا : « لن أخدم ما لم أجد أومن ،
 سواء سمي بيتي أو وطني أو كنسيتي به
 وسأحاول أن أعبر عن نفسي من خلال طريقة في
 الحياة أو الفن بما في وسعي من حرية وبكل كيائي ،
 متحصنا بالأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي
 باستعمالها : الصحة والافتراق والدهاء » ويرحل
 الفنان إذ يختار النفس والافتراق ، ويختم جويس
 القصة ببناء ستيفن إلى ديدالوس الصانع الأفريقي
 الحاذق في الأسطورة الشهيرة « أبي المجوز أيها
 الصانع المجوز فف إلى جاني اليوم وإلى الأبد » .
 ويعطو على جزيرته كما ارتفع إيكساروس بن
 ديدالوس إلى الشمس ، وقد يسقط مهتما كما
 سقط إيكاروس ولكن ذلك لن يغير من حقيقة طيرانه
 وسموه إلى الشمس شيئا .

وفي البحث السابق ذكره يتساءل ولیم فان
 أوكرونود عن الأسباب الكامنة وراء هذا التقليد
 الأدبي الجديد ولا يجد أجابة شافية لسؤاله
 فيقول :

« ومن المحتمل أن نجد جوابا بسيطا لهذا السؤال ،
 فهذا التقليد الجديد يعكس شعور الفنان بأنه قد
 انصرف من عالم غليظ احساسيا فهو عالم الطبقة
 النحيف ، وأن هذا العالم قد لفظته الجامعة ، وقلبت
 سميت هذه الظاهرة بأسماء كثيرة مثل « افتراق
 الفنان أو ادب النحيف » ، وكلما ازداد أعمال المجتمع
 للفنان الرذاد احتقاره للجميع وشعوره بصايبته
 المفرطة ، وارتفعت في بعض الأحيان قيمته
 كشاعر أو قصاص »

على أننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الجفوة بين
 الفنان ومجتمعه في مطلع هذا القرن ترجع ولا شك
 إلى خيبة الأمل التي منى بها كل ذي عقل حصيف
 أو ذوق مرهف في أكلوبة التقدم والرخاء التي
 حمل لوادها مفكرو الطبقة الوسطى طوال القرن
 التاسع عشر ، وقد كان الفنان الانجليزي الكبير
 تشارلز ديكنز من أسبق الروائيين إلى تصوير ما
 تقوم عليه دنيا المال والصناعة من امتحان لكرامة
 الإنسان وأهدار لانسانيته وبخاصة في روايته أيام
 عصية (Hard Times) التي نشرها عام ١٨٥٤
 ولم يحفل بها النقاد كثيرا في عصره وأصبحت اليوم
 تعتبر من ميون انتاجه .

وقد صحت ظاهرة افتراق الفنان اهتمام كبير
 بالتجريب في ميدان الرواية ، كما استخدم

القصاصون أرقى الأدوات الفنية في جمجمة فنان
 الكلمة من رمز وصورة وظلال للمعنى حتى ارتفعوا
 بهذا الفن في كثير من الأحيان إلى مرتبة الشعر أرى
 أرقى فنون الكلام . ولم يعد الشكل التقليدي
 للقصة يفي بحاجة الفنان في مطلع القرن العشرين ،
 فقد كان ذلك الشكل مرتبطا بنمط **القصود** الذي
 يسير فيه البطل حتى يصل إلى تحقيق غايته من
 الحب والثراء وقد طرحها البطل الجديد وراء ظهره
 وأصبح هذا البطل الجديد يسير على خط آخر
 هو خط **الهروب** إلى قرار التجربة ، إلى فساع
 الجحيم حيث يصطلي بنار العذاب لم يرتفع مطفوا
 من شوائب الزيف والوهم ، وقد اكتسب صفات
 من صفات الآلهة وحدها هي **التوفيق** والوحدة والحكمة .

وقد ظهر - بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية -
 جيل جديد من كتاب الرواية صورا لنا نوصفها
 جديدا من الأبطال لا يمت إلى تلك الصفوة المختارة
 بأي سبب ، كما لاحظ النقاد أن هؤلاء الكتاب الجدد
 قد طرحوا عنهم كل محاولات التجريب التي شغلت
 كتاب القصة في العشرينات ، كما طرحوا عنهم ذلك
 الاهتمام الفائق بمستوى التعبير وقصروا همهم
 على تصوير حياة معاصريهم تصويرا اجتماعيا
 دنيئا .

وقد انقضت « صورة البطل تغيرا جديدا فاضحي
 شابا » وضيقا ، بقى جزءا كبيرا من وقته في
 الحانة ، له غراميات متعددة يمارسها في غير حماس
 كبيرة ، يقع في مشكلات مع أسرته ومسح ورئيسه
 في العمل ويتشاجر مع صاحبة البيت « ولم يبق له
 أثر من مظاهر البطولة القديمة سوى قدرته على
 كشف الزيف والراءاء عن يتعامل معهم » .

وهذا البطل واللا بطل شخصية كوميدية أي أن
 القارئ لا يشعر نحوه يعطف كبير ، بل أنه ليضحك
 مما يصيبه من عثرات .

وقد ظهر هذا اللون الجديد من الشخصية في
 نوعين من الرواية في السنوات القليلة الماضية .

النوع الأول : يصور حياة شاب من الطبقة
 العاملة أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، وقد تدرج في
 التعليم حتى تخرج في الجامعة وشغل وظيفة فنية
 (طبيب - مهندس - مدرس بالجامعة) وهذه
 الوظيفة تنقله من مستوى طبقته إلى طبقة أعلى
 لا يكن لها أو لقيمتها احتراما كبيرا وقد يتزوج فتاة
 من تلك الطبقة مما يساعده على الترقى وأن زاد من

وكذلك قصة **مكان في القمة** (Room At The Top) و**١٩٥٧** ومؤلفها جون برين .

وفي القصة الأولى يصور الكاتب حياة عامسـل شاب يدعى آرثر سيتون ، يعيش في مدينة صغيرة يكسب أجرا طيبا ولكنه يزدرى أى نوع من السلطة يتحمل من سلطان الحكومة ورئيس العمل وأهل البيت (وقد اهتم المخرج السينمائي فيما ذكره بإبراز ولعه بالقاء الأحجار على نوافذ البيوت) وهو يخرج من مشكلة ليقع في أخرى

أما القصة الأخرى فتصور حياة فتى ذكى من أبناء الطبقة العاملة يكره الفقر وما جره على أهله من مصائب وقد صمم على الصعود بأى ثمن ، يتعرف بابتنة رجل من كبار رجال الأعمال ، ويوقعها في جبه حتى إذا حملت منه اضطر أبوها إلى أن يزوجها ابنته ويرفعه إلى طبقة . وفي هذه الأثناء يكون جـو لا ميتون (أسم البطـل) قد وقع في غرام امرأة تكبره سنوات ، تتسلم الموت في حادثة إذ تعلم بعزمه على الزواج من الفتاة الفنية الغريبة ، ويصل الفتى إلى القمة ويتزوج ابنة السيد الفنى وهو معطمـم النفس مليء بالمرارة والشعور بالذنب ، ولعل هذه القصة من **البؤساء** الحديثة لقصة ديك ويتنجون الشهيرة **قذرة** و**الأمسول** « واحد في العاليتين ولكن شتان بين المضمون في القصتين .

ولما كان هؤلاء القصاصون المعاصرون لا يعتمدون كثيرا بعنصر الصنعة في قصصهم ، بل يتخذون من الرواية مرآة صريحة لتصوير المجتمع تصويـرا مباشرا ، وهم ينتهون في الغالب إلى الطبقة التي يصورون حياتها ، فقد اهتم النقاد بصفة خاصة بصورة البطـل في قصصهم واعتبروه تصويرا واقعا لجبل من الشباب هو نتاج دولسة الرفاهية Welfare State التي اتساحت فرصة العمل والتعليم أمام أبناء الطبقات الدنيا (هذا بدون القضاء على نظام الطبقات) وقد تبين بعضهم هذه الحقيقة الوهلة الأولى منذ نشر كنجزلى إيميس **جيم الحظوظ** عام ١٩٥٤ فكتب سموسيت موم في عدد الكريسماس من جريدة السنداي تيمس ١٩٤٥ يقول :

« أن **جيم الحظوظ** رواية فذة ، وقد مدحها كثيرون وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لا يبدو أن أحدا قد لاحظ دلالتها الخطيرة بالنسبة للمستقبل

شعوره بالتشتت والضياـع فلا هو قادر على العودة إلى أصل منبته ولا هو مستطيع التطلع إلى الطبقة الجديدة وتبني مثلها ونمط حياتها .

وقصة **جيم الحظوظ** (Lucky Jim) لكنجزلى إيميس من أوائل هذه القصص وأكثرها رواجا وإيميس مدرس بالجامعة فهو يصور في قصته حياة جيم ديكسون كـشاب فقير دخل الجامعة بفضل تفوقه وتخرج فيها أستاذًا لتاريخ المصور الوسطى وأكمل نجاحه بزواجه من فتاة من طبقة تعال على طبقة ، ولكن جيم لا يشمر **بالانتماء** إلى أى من العالين عاله الراهن أو عالعـم طفولته ، وهو يعيش مع أوهامه وخيالاته حياة غريبة تدفع به إلى مازق عدة ، ولكن الحظ يقف دائما إلى جانبـه .

وقد أصبح جيم ديكسون هذا علما على الشباب « الصادق » الذى بقى ملقبا في الفراغ (لا طال عنب الشام ولا تين اليمين) كما أصبح جيمى پورتر بطل مسرحية أسبون الشهيرة **انظر إلى الماضي في غضب** (علما على الشباب الفاضـب) .

على أن جيمى پورتر صورة مستمدة أصلا من أحد أبطال هذا القصص الجديد هو **الشيفار** إلى (Charles Lumley) بطل **قشة السـرع في التزلـول** (Hurry On Down) (١٩٥٢) للكاتب جون وين

وتشارلز إلى شاب من أصل عمال تخرج في الجامعة ولكنه لم يجد في نفسه حافزا إلى « الإرتقاء » إلى الطبقة الوسطى ، وفي الوقت نفسه يوقه تعليمه الجامعى من كسب عيشه بالعمل اليدوى فينحدر من عمل تافه إلى آخر اتفه منه (منظر شبابيك : تمورجى ، سائق سيارة خاصة الخ . .)

أما **النوع الآخر** من هذه القصص فيمثل حياة طائفة من الشباب من أبناء الطبقة العاملة يجسدون العمل المربع ولا يتعطلون يوما ولكنهم لا يجدون في العمل لذة ولا معنى ، ويعيشون في خلاف دائم مع المحيطين بهم لا عن آراء أو قيم معينة بل لأنهم أصبوا بمرض العصر ، وهو التفور من السلطة ومن أسر النظام الجامد للحياة الذى تفرضه آلة الحياة الحديثة

ومن هذا النوع روايتان شهدنا لهما أخراجا سينمائيا في العام الماضى هما قصة **مساء السبت** و**صباح الأحد** - ١٩٥٩ (Saturday Night and Sunday Morning) ومؤلفها آلان سيليتو .

فقد قيل لي ان اكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعة يدخلونها اليوم على نفقة الدولة ، فهذه اذن طبقة جديدة تظهر اليوم على مسرح الاحداث ، انها البروليتاريا ذات الباقات البيضاء . ان مستر كنجرلي ايميس قصاص موهوب ، دقيق الملاحظة يفتكك عمله بان الشخصيات التي يصورها بهذا النجاح تمثل فعلا الطبقة التي تشير اليها القصة

انهم - كما تصورهم الرواية - لا يدخلون الجامعة لينهلوا من الثغاة بل ليحصلوا على وظيفة فاذا وجدوا الوظيفة اهلوا ، وهم لا يبرنون آداب السلوك ويفشلون في مواجهة اسبق المواقف الاجتماعية اذا احتفلوا بمناسبة ما لم يجدوا وسيلة للاحتفال سوى دخول حانة وشرب سنة اقداح من البيرة ا هم حشالة لا يعرفون العطف أو الشفقة أو الكرم ، ثم يضرعون الفطنة والحمد ، يكتبون خطابات غفلا من الاسماء لمضايقة زميل أو يتلصصون على حديث تليفوني لا يعنيه في شيء

ويستخرجون يوما في الجامعة فيعود بعضهم الى طبقتهم المتواضعة ، ويتردى عدد آخر في الشراب او الجريمة فيدخلون السجن ، اما الغالبية فيصبحون مدرسين يشكون النقص ، أو صحفيين يقدرون الرأي العام ، وقد يدخل - بعد منهم البرلمان فيصبحون وزراء يحكمون البلاد - واعتبر نفسي محفوظا لانني ان اعيش حتى ارى ذلك اليوم .

وقد رد عليه العالم الاديب نزار سنانو على صفحات تلك الجريدة بعد اسبوعين مدافعا عن هذا الشباب الجديد ، مؤكدا ان لا فرق بينهم وبين الشباب الجامعي من أبناء الجيل الذي سبقهم

وكل ما في الامر ان الشباب من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة كان اذا واثاه النجاح توقع ان يطرده نجاحه حتى يصبح في مصاف الاثرياء . وحثه دفاعه قائلا : « ان جيم المحظوظ - اذ يبدأ حياته بدون رأس مال - ان يجتمع في يوم من الايام قفرا من المال يمكنه من تغيير مستوى معيشته ، انه لن يجوع ابدا ، ولكنه ايضا لن يرتفع ارتفاعا محسوسا ولن يورث ابناءه مالا من بعده . . انها نتيجة غير متوقعة لمجتمع الرفاهية ان تزداد الامتصاص الاجتماعية تصلبا لا مرونة ، ان الشباب من شخصيات ايميس يستخرون من هذا الموقف . ولكنهم احيانا يشعرون كان الموضوع لا يعنيه ، شأنهم في ذلك شأن كل من يجد نفسه محصورا في مجتمع متصلب الحدود والامتياز ! »

ونوالى تعليق الباحثين على هذه الظاهرة الجديدة ولا حظ الكثيرون ان هذه الشخصيات لا تحيز ولا تتحسس لما قد يجرع من دائرة نفوسها الضيقة وان الصفة الغالبة عليها هي « عدم المبالاة » وسلم الجميع بالحقيقة الواقعة وهي انهم تساجح مجيب لذلك النظام الاجتماعي الذي طبقت حكومته العمال اذ ولت الحكم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . ولم تغير حكومة المحافظين من اسمه وان قصت كثيرا من حواشيه واطرافه ، ولكن احدا من هؤلاء الكتاب لم يع (فيما اعلم) بتعميق الاسباب التي ادت الى ان تسفر تجربة مجتمع الرفاهية الذي قضى على العز والبطالة عن هذا النسل النافسه الضائع من الشخصيات .

ولعل السبب في ذلك يرجع الى ان التجربة لم تقض على نظام الطبقات فقد ازداد الأغنياء ثراء واستعلاء ، وما زالت الثقافة الرقيقة التي تحتضنها الجامعات واجهزة العلم . تمثل ثقافة الطبقة العليا من المجتمع

اما الطبقة الدنيا وهي الاغلبية الساحقة فقد قضى التعليم العام ووسائل الاعلام الدائمة من مصطلحات وافكار وسيما ، قضت على جذور ثقافتها الشعبية الفخيلة . ولم تقدم لها الا ثقافة سطحية لا تفتح الى تراث الفنون التقليدية بسبب .

واعترفت وسائل الاعلام هذه بذلك الانقسام في ثقافة المجتمع الانجليزي فرائنا برامج الاذاعة البريطانية تنقسم الى برنامج عام وبرنامج خفيف لا يكاد ينقطع لرسالة وبرنامج ثالث هو برنامج مسج الخامسة المثقفة ، وظهر من الصحف ايضا نوعان نوع تفرقه الخاصة او « أهل القمة » ونوع تفرقه العامة فجريدة التيمس تعان من نفسها بهذه العبارة :

« هل تريد مكانا في القمة ؟ أهل القمة يقرمون التيمس » ويصور الاعلان مهندسا او قاضيا او استاذ يحمل هذه الجريدة

ومظاهر هذا الانقسام كثيرة لا تعد ، وتشمل جميع ابواب الثقافة والوان الفنون .

ان هذه الظاهرة الادبية التي خرجت اليوم من مجال الجدل النقدي الى ميدان التسايرخ الأدبي والاجتماعي لظاهرة جذرية بالدراسة لا قد تحمله في طياتها من دروس يمكن لمجتمع ناهض كمجتمعنا ان يفيد منها .

حكاية "سبع شخصيات تبحث عن مؤلف"

يرويها لؤي حيدر الزلزلي

ينقلها محمد السعيد محمد

اجتال وخيلا، واضحة التناقض تنضح ازدياء اليبا للهرم المذهب والشباب ناهز العشرين ، يحرص على تجنبه منطو على نفسه وكأنه يحتقر شأنهم جميعا ، وبأخيه لهم الشخصيات الست التي تظهر الآن على خشبة المسرح كي بداية المسرحية ٠٠٠ ثم يشرع أحدهم ، يسبل كثيرا ما يطفى أحدهم على الآخر في سرد مأساة حياته - ويصرخ في كل منهم بصيغة ويرمون كلهم في وجهي بمواطنهم غير المتماثلة شأنهم الآن في المسرحية على وجه التقريب مع المخرج الذي شاء سوء طالع أن يقع في طريقهم ..

تري هل في مقدور أي مؤلف أن يقول : كيف ، ولم ، ولدت إحدى الشخصيات في خياله ؟٠٠٠ لا شك أن سر الابداع الفني هو الخلق الطبيعي بعينه ، ففي قدرة أيسة أميرة بالحب أن تأمل أن تصبح أما ، ولكن الأمل معها اشتد لا يكفي وحده ، وتجده المرأة في يوم من الأيام نفسها في سبيلها إلى أن تصبح أما ، دون معرفة دقيقة بوقت حدوث ذلك على وجه التحديد .

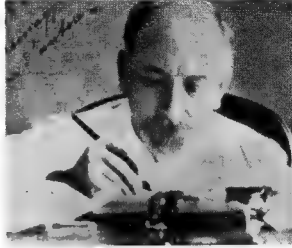
والفنان كذلك يجمع في نفسه طوال حياته الكثير من نطف الحياة دون أن يدري إطلاقا كيف ، ولم .. انطعت في خياله في لحظة بالذات إحدى هاتيك التطفل الحية لتصير بفورها مخلوقا حيا - بل على

دأب يراد أفكارى منذ عدة سنوات شيطان اسمه ، الخيال ، شكس ، سائر ، حين يتسبح بالسواد - غريب الأطوار في كثير من الأحيان - جاد في عمله على الدوام - كثير الحكمة - اليوم هنا ، وغدا هناك ، يحلو له أن يسلك الآن في المنزل كي استوحى روايات وقصصا ومسرحيات ، انصت الناس طوا ، من رجال ونساء وأولاد تطوقهم في بعض الأحيان ظروف غريبة لا يجدون منها مخرجا ، يختلفون في أشكالهم ، مخفوعين في آمالهم ، وغالبا ما يظن على نفس ألم شديد من جراء مبالغة موضوعاتهم .

نعم دأب خيالي هذا منذ عدة سنوات خلت متقادا لؤي شيطاني أو منساقا لنزوة شريرة ، على الحضور إلى في المنزل مصطحبا امرأة بومتها ، لست أدري من أين تصيدها . مؤمنا بأن في طوقي استخلاص موضوع لرواية بديعة من ظروف هذه الأسرة .

وجدت أمامي رجلا ناهز الخمسين في سيطرة سواده وسراويل أقل دكئة ٠٠ عابسي الحيا متحهم النظرات من تأنيب الضمير .. وامرأة بالشمسة فيهم ذي الأراذل تصطحب طفلة في الرابعة من جانب وفلاما يزيد على العاشرة قليلا من الجانب الآخر .. وشابة جريئة جسورا تتشجى هي أيضا بالسواد في

لويجي بيراندللو
يكتب الست شخصيات بحث عن مؤلفه



لويجي بيراندللو أمام معبد الوفاق
اليوناني بمدينة أجلننتي في صقلية



حديث بين لويجي بيراندللو و ...



مستوى من العباسة أرفى من هذا الوجود دائم
التغير .

ويمكنني أن أقول فقط أني وجدت دون معنى
منى على الإطلاق في مواجهة كائنات تعيش ويمكن
الإحساس بها ، وتحيا ويمكن سماعها والاتصفت
حتى لشهيتها وزفيرها - تلك الشخصيات السب
التي تظهر الآن على المسرح - كان أصحابها حصورا
كل سره الأليم ، يضطربون في خضم الأحداث التي
تربط بينهم ، ينتظرون منى أن أدفعهم إلى عالم الدن
مستخرجاً من شخصهم وعواطفهم وظروف حياتهم
رواية أو مسرحية أو إحدى القصص على الأقل .
ولدوا أحياء وتضيقوا بالحياة .

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه لم يحدث على الإطلاق
أنى قدمت شخصية ما سواء لرجل أو لامرأة مهما
كانت فريدة أو متميزة لجرد الرغبة في تقديمها ،
ولم أرو حادثة معينة سعيدة أو محزنة ، لجرد
الرغبة في روايتها - ولم أصف مشهداً من المشاهد
لجرد الرغبة في وصفه .

ثمة كتاب معينون - غير قليلين - تستبد بهم
هذه الرغبة ولا ييغون عنها حولا ، أولئك كتاب
يقبل عليهم طابع التقرير الوصفى . وثمة آخرون
يشعرون إلى جانب هذا الطابع بضرورة وجود أعماق

روحيه حية - فلا يتقبلون من الصور والأحداث والمشاهد الا ما كان منها مستشريا - ان صح هذا التعبير - بدرجة معينة من الحياة ، وكان مكتسبا لاحدى القيم الكلية .. وهؤلاء كتاب يقاب عليهم الطابع الفلسفى - وقد كان من سوء الطالع أن انتهى لهؤلاء الأخيرين .

انى أغت الفئ الرمزى الذى يقصد التأليف فيه كل حركة تلقائية ليصبح قوالب أو صيفا استعارية، فيه ضياع للجهد وسوء فهم لمهمة الأدب .. إذ أن مجرد الباس المشاهد مفزى استعاريا إنما يعكس بوضوح شكلها الأسطوري وخطوها بذاتها من كل واقع تصويرى أو حقيقى ويظهرها كما لو كانت قد رسمت لتصوير احدى القيم الأخلاقية . والصورة الحية التى أحدثت عنها لا يمكن استيفائها عن طريق مثل هذه الرمزية الاستعارية اللهم الا فى أحيان قليلة حينما يكون القصد هو السخرية اللاذعة .. فهذا المذهب يبدأ بفكرة أو يعنى أصح هو فكرة تتشكل أو تسمى لأن تتشكل فى مجموعة من الصور .. فى حين أن ذلك المذهب الآخر على النقيض يسعى الى أن يجد فى مجموعة الصور التى يتبنى أن تظل حية وحررة من تلقاء ذاتها فى كل أشكالها معنى يسبغ عليها قيمة ما من القيم ..

وانى على قدر ما تقبى لم أفلح فى التثبيات هذا المعنى فى تلك الشخصيات البهتة ، وقودت من ثم أن أسقط من حسابى مسألة إبقائها على قيد الحياة .

وقلت فى نفسى ، لقد طالما ازعجت فرائى بمنات ومينات القصص - فلم ادخل الفريق عليهم من جديد برواية مأسى هؤلاء التصني الستة ؟ ، وبهذا الضرب من التفكير أبدهم عنى ، أو بمعنى أدق حاولت جهد الطاقة إبعادهم عنى .. ولكن الحياة لا توهب مينا لأية شخصية من الشخصيات - هى مخلوقات من صنع روى ولكنها - أعني الشخصيات الست - أصبحت تحيا حياة خاصة بها ، حياة لم تصد ملكا لى ولم يد فى طسوقى أن أنكرها عليها .

وعلى الرغم من اصرارى على الرغبة فى طردها من خيالى ظلت بعد أن أوشكت أن تستقل بذاتها عن كل دعامة روائية ، وكأنها شخصيات روائية خرجت بأعجوبة من صفحات كتاب كان يحتوئها .

تواصل حياتها لحسابها الخاص ، وتفتسم لحظات معينة من يومى وأنا منفرد بنفسى فى مكتبى لتواجهنى .. يحضر ليغرينى واحد منها وأحياننا اثنتان معا أو أكثر ليقترنوا هذ المنظر أو ذاك لتمثيله أو لوصفه موضحين ما يمكن أن ينشأ من ذلك من تأثير وما عسى أن يشيـر عوقف فريد فى نوعه من اهتمامات جديدة وغير ذلك كثير ..

كنت أدع نفسى تنعم عنبة بالانصرار عليهم .. ولكن فى كل مرة نميت النفس خيها بهذا النصر ، وفى كل فترة اغتنمتها لاستجوع أنفاسى قليلا ، كانوا هم يدورهم قد دعمو وجودهم وازدادوا جلاء ووضوحا وأصبحوا من ثم أشد تأثيرا على وأكثر اقناعا لى - وهكذا اقتنعت رويدا رويدا بأن محاولة العودة الى التخلص منهم أصبحت أشد صعوبة بالنسبة لى فى حين أنه قد أصبح من أيسر الأمور عليهم العودة الى غوايتى .. لقد باتوا يلاحقونى الى حد شغل كل أفكارى وملك على كل نفسى حتى انتهى بى الأمر الى أن فقدت كل سبيل للمفر ..

وقلت فى نفسى : ولم لا أقدم لقرائى هذا النموذج الجديد لمؤلف ينكر الحياة على بعض شخصيات ولدت حية فى خياله .. ولم لا أسور حال هذه الشخصيات التى يجد أن نفضت فيها الحياة ، لا تقع بالبقاء طريفة حية/المن ؟ .. لقد انفصلت هذه الشخصيات عنى وأصبحت تعيش لحسابها الخاص - واكتسبت الكلام والحركة ومن ثم أصبحت بدواتها ومن خلال الصراع الذى فرض عليها أن تخوضه معى من أجل الحياة شخصيات درامية .. شخصيات تقدر من تلقاء ذاتها أن تتحرك وأن تتكلم ..

وهى إذ تدرك فى نفسها هذه الصفات ، تعلمت كيف تدافع عن نفسها ضدى وسوف تتعلم كيف تدافع عن نفسها ضد الآخرين .. ومن أجل ذلك فلندعها تذهب الى حيث اعتصمات الشخصيات الدرامية أن تذهب لتتعم بالحياة - أعنى فوق خشبة المسرح - ولتقرب ماذا حدث لها ؟

وقد كان .. وحدث بطبيعة الحال ما كان متوقعا حدوثه : نشأ خليط من التراجيدى والكوميدي ، من الخيالى والواقعى ، فى موقف ساخر جديد كل الجودة معتد الى أبعد حدود التعقيد .. عوقف درامى يدعو اكتماله بذاته وبشخصياته ، التى تاهت

وتتكلم وتتحرك وما تعانيه نفوسها ، وتعانيه
ضمايرها ، الى ايجاد وسيلة يأتى ثمن لتقليده
للجمهور وفى الوقت نفسه نشأت كوميديا كاملة من
المحاولة اليائسة لأداء الأدوار دون اعداد سابق .

فى البداية تحدث المفاجأة لأعضاء فرقة التمثيل
المساكين أثناء انهماكهم خلال التهازل فى تجارب
أحدى التمثيلات الهزلية .. على مسرح خلا من
المعدات والمناظر .. لقد استولت عليهم الدهشة
وكادوا لا يصدقون أعينهم .. إن تشخص أمهم
تلك الشخصيات الست التى تلعب أنهما جادة فى
البحث من مؤلف .. ثم بعد ذلك مباشرة التلاحق
الأم .. على غير المتوقع .. بالسوداء .. مما أثار
اهتمامهم الغريزي بالدراما التى أخذوا يستشفونها
فيها ، وفى الأعضاء الآخرين فى هذه الأسر
الغريبة .. دراما تكتنفها الظلال ويغلها الغموض ..
تسقط فى غفلة من الزمن على خشبة ذلك المسرح
الغامض غير المعد لاستقبالها .. ثم اضطراد نمو
هذا الاهتمام رويدا رويدا أثر الانفجارات العاطفية
المتناقضة .. مرة من جانب الأب ومرة من جانب
ابنة الزوجة ومرة من جانب الابن ومرة من تلك
الأم المسكينة .. عواطف يسمي كل بدوره كما يبتغى
أن ذكرت ، أن يعطى بها على الآخرين إلى عيشه
مدمر أليم .

ها هو ذا المعنى الكلى الذى تقبث عنه عيشا قى
بداية الأمر ، ولم أفلح فى العثور عليه فى تلك
الشخصيات الست - تفلح هي ، بعد أن صعدت
بنفسها الى خشبة المسرح فى اكتشافه فى ذواتها
من خلال لهيب المعركة اليائسة التى يشنها كل منهم
ضد الآخر .. ويشتونها جميعهم ضد المخرج
والممثلين الذين لا يفهمونهم .

ويعبر - كل منهم دون أن يدرك وبغير قصد -
خلال الدفاع عن النفس ضد اتهامات الآخرين فى
بورة نفسية مستعرة بمواقفه المتأججة وعذابه الحى
الذى ظل يعمل فى نفس لعدة سنين - من اليبس
المتبادل فى فهم الأمور ، الناشئ حتما عما تطوى عليه
الكلمات من تجريد مطلق ، وعن تعدد الشخصية
لكل واحد - تبعا لتعدد امكانيات الوجود الكامنة
فى كل منا - وأخيرا عن التضارب المروع القائم

بين الحياة التى تتشرب وتتبدل على الدوام والصورة
غير المتبدلة التى تثبت هذه الحياة .

وثمة إنسان بصفة خاصة - من هؤلاء الستة ،
أعنى الأب وابنة الزوجة لا يفتان يتحدثان عما
طبعت عليه صورتهم من ثبات عنيف ليس لنفسه
من سبيل .. ويشاهدان فى تلك الصورة على
الدوام تغييرا عن جوهرهما غير المتبدل - وثبات
الجوهر فى الواقع ليس الا دوام المقاب بالنسبة
للأب واستمرار الانتقال بالنسبة لابنة الزوجة -
وكلاهما يقاتل قتالا مستميتا ليدفع عن هذا
الجوهر كل ما قد يرجف به المحشون من تغييرات
مصطنعة وتاويلات غير آمنة .. ويلج كلاهما فى
فرض هذا المعنى على المخرج العالم حين يسمى إلى
تفكيره وتعديله كى يتمشى مع ما يسمى باحتياجات
المسرح ..

والشخصيات الست لا تظهر كلها على
الدرجة تفهمان التكوين .. والسبب فى ذلك لا يرجع
الى أن من بينها شخصيات من الدرجة الأولى وأخرى
من الدرجة الثانية، أى شخصيات لها أدوار رئيسية
وأخرى لها أدوار ثانوية ، والا اقتصر الأمر على
تجزيم الأعمار الألفية اللازمة لكل تكوين مسرحى
أو فنى .. وكذلك لا يرجع السبب الى أنها ليست
كلها - نظرا للأهداف التى تؤدبها - مكتملة التكوين
فالشخصيات كلها على الدرجة نفسها من الخلق الفنى
- وهى كلها بالدرجة نفسها من الحقيقة ، وهذا
وجه الغريبة فى المسرحية - وإن كان هذا لا يتعارض
مع كون الأب وابنة الزوجة وكذلك الابن يمثلون
الروح - أما الجسد فتمثله الأم ويتمثل « الوجود »
فى الفيلم الذى يتطلع ثم يحدث حركة العطفة التى
لا تنبىس بينت شقة .

هذا فى الواقع هو ما يخلق بينهم أبعادا من نوع
جديد ، وقد سيطر على - دون وعى منى - احساس
باطنى بضرورة اظهار بعض الشخصيات أكثر اكتمالا
من الناحية الفنية - من الأخرى ، وبعضها أقل
اكتمالا وبعضها تكاد تتشكل كما لو كانت متناصرة
موضوع فى قصة أو مسرحية - ويتقدم بطبيعة
الحال أكثرهم حياة وأشدهم خلفا واكتمالا ، أعنى
الأب وابنة الزوجة ، الشخصيات الأخرى ، وتقو بها
بل تكاد تسحب جنبها على الطريق - فأحدى هذه
الشخصيات وهى شخصية الابن كارهة للأمر كله .

تقبلتها وحقت كيانها باعتبارها شخصيات
مرفوضة تبحث عن مؤلف آخر ..

والآن علينا أن نعرف ماذا رفضت منها ؟ لم
أرفضها هي بذواتها بطبيعة الحال ، ولكنني رفضت
مأساتها التي تخص ، من غير شك ، الشخصيات
أعسها ، قبل أي فرد آخر ، ولا تمنيني أنا في
شيء للأسباب التي سبق أن أشرت إليها .

وماذا عسى أن تكون المأساة الذاتية بالنسبة
للشخصية ؟

إن كل طيف وكل مخلوق من إبداع الفن لكي
يوجد ، ينبغي أن يجعل في ذاته ، مأساته ، أي
المأساة التي بها ومن أجلها يصبح شخصية من
الشخصيات .. فالمأساة هي علة الوجود للشخصية،
ووظيفتها الحيوية ضرورية للوجود .. ومن ثم فاني
بالنسبة لتلك الشخصيات السميت تقبلت « الوجود ،
ورفضت « علة » الوجود ، فقد أمسكت بالتكوين
الطسوي وصيبت فيه ، بدلا من وظيفته المنوطة به
أصلا وظيفه أخرى أكثر تعقيدا تنفجر تحتها بالكاد
وطيفته الأصلية كتنصيل حاصل .. تلك حالة
خطيرة للغاية إلى الراس وخاصة بالنسبة للاب وابنة
الزوجة وكلاهما يتصلبان بالحياة أكثر من الآخرين
وكلاهما يشعر أكثر من الآخرين بأنه شخصية ،
ومعنى ذلك أنه لا محيص عن وجود مأساة لهما ،
بأية من أعماقهما ، لا يمكنهما بلوغها أن يتخيلا
وجودهما ، ومع ذلك يلبثانها مرفوضة ، موقف
« مستحيل » يشعران بضرورة الخروج منه بأي ثمن
فقد أصبحت مسألة حياة أو موت .. أما عن « علة »
الوجود ووظيفته ، فقد منحت الشخصيات في الواقع
علة أخرى ووظيفة مختلفة فلسفة ، هي ذلك الموقف
« المستحيل » أي مأساة الكائنات المرفوضة التي
تبحث عن مؤلف ، أما أن هذه المأساة في
ذاتها قد أصبحت علة للوجود ، وباتت بالنسبة
للشخصيات التي تتحكم في مقدراتها ، الوظيفة
الأصلية الضرورية الكافية لوجودها ، فمسألة
لا يخالجهما فيها أي شك .. وإن جادلها في ذلك أحد
فلن تصدقه ، إذ لا يمكن أن نعتقد أن العلة الوحيدة
في حياتنا تلخص كلها في الآلام التي نعانى منها
وتبدو لنا غير عادلة ولا نجد لتبريرها تفسيراً .

والشخصية الأخرى وهي الأم تمثل شخصية
مستسلمة للقضاء الذي حم وعن يمينها ويسارها ،
هذا المخلوقان الصغيران اللذان لا حول لهما ولا قوة
إلا في مجرد مظهرهما الخارجي وكلاهما في حاجة
إلى الأخذ بيده لقياد أمره .

ذلك هو الواقع .. فالواقع أن هذه الشخصيات
ينبغي أن يظهر كل منها بالدرجة نفسها من المخلوق
التي بدت عليها في خيال المؤلف في اللحظة التي
أوشك خلالها أن يطردها بعيدا عنه ..

وحين أشرح بفكري الآن في كيف ألهمت عقيدة
الموضوع وكيف وجدت تلقائيا ، طريقة معالجتها من
زاوية جديدة وطريقة السيطرة عليها ، يبدو لي الأمر
خارقا للطبيعة . فالمرحبة تشكلت في الحقيقة في
ومضة تلقائية من ومضات الخيال حين تحسنت
المجزة فتجاوب كل عناصر النفس وتمسك في
انسجام قلبي .. فأى عقل يشرى ما دام يصصل
دون حرارة مهما قدح زناده ، لا يبلغ في النفوذ إلى
كل الأعماق الفكرية بل يفشل في استجلاء جميع
الصور الذهنية .

ومن أجل ذلك فإن العييات التي ساعدتني
لايضاح مغزى المسرحية ، لا ينبغي أن تروى على أنها
أفكار سبقت إلى ذهني حين شرعت في تأليفها ،
وأنزل الآن الدفاع عنها ، ولكن ينبغي أن تفهم فقط
على أنها أمور تمكنت من استخلاصها بنفسي فيما
بعد حينما تدبرت الأمر في هدوء .

لقد كنت أريد أن أقدم ست شخصيات تبحث عن
مؤلف .. ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور
لعدم وجود المؤلف الذي تبحث الشخصيات عنه ، أما
المسرحية التي تظهر بدلا منها فهي التي تتناول
فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف
وما تتضمنه هذه المسرحية من عنصر المأساة لما منيت
به هذه الشخصيات من رفض .

ولكن هل من الممكن تقديم شخصية عن طريق
رفضها ليس من شك في أن تقديم إحدى الشخصيات
يستدعي بالضرورة ، على التقيض ، قبولها في الخيال
ومن ثم رسم قسماتها .. وقد تقبلت في الواقع
هذه الشخصيات السميت وحقت كيانها :

لويجي بيراندلو على المسرح المصري لاول مرة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"

يقام : سعد أردش

في مسرح الكوميدي في شانزاليزيه استعمل بيتوفيل Pitoëf
معدن للتأثير للظهور الشخصيات الست . باريس ١٩٢٢

سجل المسرح المصري في هذا الشهر حدثا جليلا
في تاريخه الحديث يستطيع أن نخرج منه بدلالة
هامة ، بصرف النظر عن تقييم الاطوار والظروف
التي احاطت به : ان المسرحيين عندنا قد بدأوا بالفعل
يمتدحون بضرورة العودة الى الوراء ليمسكوا بأول
الخيوط وليتدرجوا معه عبر السنين التي تفصلهم
عن حقيقة المسرح والتجارب التي اجراها عمالقصة
كتابيه في العالم ، بدلا من ان يمعنوا في انتاج
فحل لا تربطه بمسرح اليوم ولا بمجتمع اليوم
صلة .. واعية هذا الاعتراف بالنسبة لمسرحنا
تنحصر في انه اعتراف ضمنى بالقصور يعتبر بمثابة
استعداد للدراسة والتطور على أمل التضييق يوما ما .
فقد قدمت جمعية انصار التمثيل والسينما على
مسرح الجمهورية راقعة بيراندلو « ست شخصيات
تبحث عن مؤلف » التي تكون في مسرحه مع « كل
على طريقته » و « الليلة نرتجل » ثلاثية « المسرح
داخل المسرح » وتعتبر هذه المسرحية في المسرح

« انني اعتقد ان الحقيقة ببساطة
محزنة ، لاننا نعمل في
ان نعرف لماذا او بسبب من - ضرورة
خداع أنفسنا على الدوام بالتمسك
حقيقة وقتية (حقيقة لكل منا ولا
يمكن ان تكون نفس الحقيقة للجميع)
حقيقة نكتشف بين آن وآخر انها
زائلة وخادعة .
فمن فهم اللعبة لن يستطيع ان
يفضح نفسه ، ولكن من لا يستطيع
ان يفصح نفسه لن يستطيع ان يجد
الحياة طمعا ولا لذة .. ان فنن عامر
بالشفقة والحنف على أولئك الذين
يفضحون انفسهم : فبئر ان هذا الحلف
لا بد ان تلاعبه سيطرة القدر الذي
يعتكم على الإنسان بالحديقة »
لويجي بيراندلو - ١٩١٠

لهذا مقضى عليها بالوحدة القاطنة ، غير أنها لا تستطيع أن تستسلم للصمت ، لأنها يجب أن تمارس قدرتها على البقاء في موقفها برغم استحالتها من التساهية الأخلاقية . ويراندلو يرى في إصرار الشخصية على الحديث وعلى التعادى في حياة هذا الموقف المستحيل نوعاً من الثورة ، هي من وجهة نظره المثل الوحيد للكرامة الإنسانية ، فالإنسان لم يعد بعد مجبراً على تحمل جحيم الآخرين ، بل لم يعد مجبراً على تحمل جحيمه الداخلي . وهنا يصبح المجتمع مساحب الكلمة في كشف الصراع الحقيقي ، صراع الإنسان مع نفسه ، أو بمعنى آخر الصراع بين الفرد الاجتماعي وبين الكائن الداخلي ، بين هذا الكائن وقناع شخصيته .

ويرى بيراندلو (ونحن هنا نشير إلى المضمون العام لهذه المسرحية وغيرها مما يندرج تحت قطاع « الأقنعة العارية » في مسرحه) أن الفرد وهو في مواجهة مجتمع جامد ومحتوم الفناء - لا يمكن أن يوجد إلا إذا كان شخصية - أي تحت القناع - وإذا استطاع أن يمهّل الزمن ، وأن يدرك استحالة التاريخ ، وأن يجادل ويمنطق حول هذه الاستحالة .

.... أننا نعمل في القلنسأ مساة رهية . ويمكنكم أن تستهلوا على ذلك من هذه الراء ذات النفاذ الأسود .

الإطالي الحديث بداية الخروج به من الحيز المحلى إلى المجال العالمى ، أو بمعنى آخر إلى المستوى الإنسانى ، كما تعتبر الصرخة المؤمنة من التساعير الكاتب الفيلسوف بوجوب اللحاق بركب الفطيميين الذين أخذت كلمتهم تدوى في أوروبا في أوائل العشرينات ، للتخلص من الطبقية التي تقطع الطريق على كل خلق وإبتكار .

والكوميديا ترجع إلى عام ١٩٢١ (تاريخ عرضها لأول مرة في روما) ، وقد عاصرت قمة الأزمة التي عاشها بيراندلو ، حيث يتحول الكاتب من السلبية التي تكتفي بالسخرية من عالم قضي عليه بالتوقف والتنجر ، إلى إيجابية دافعة خلاقة . وتتحوّل الشخصية في مسرحه من البطولة الرومانتيكية ، بطولة الحادثة ، حيث البطسل واضع في صراعه للجمهور مستحوذ على انتباهه ومشاركته ، إلى بطولة الصراع المنطقي الذي يواجه به جمهوراً لا يريد الاعتراف بأنه يعيش الأزمة نفسها والعصى نفسه أو التماهى الذي يمشيه الشخصوس .

إن الشخصية الجديدة تعيش عالماً تافهاً ، محكوم عليها فيه بمأساة ساخرة لا وصف لها ولا حل ، وهي

الأب (محمد توفيق) إلى الخرج (كامل يوسف)





الأب يشرح للمخرج تفاصيل ملصقات الشخصيات الست ويوضح له كيف أن معنى الغرفة لا يستطيعون القيام بها بالفرقة التفرقة التي يعالج بها الفن الطفيلية - في أقصى اليمين ترى نعيمة وصلى (الأم) ومصنعة توفيق (ابنة الزوج) ولي الوسط معقول الغرفة

اطلال الأسرة الأولى أسرة جديدة ، يولد لها ثلاثة أبناء . ويشغل الأب نفسه بعض الوقت بالأسرة الجديدة ، يدافع حب الاستطلاع ، وبدافع من إحسانه بالوحدة أعيا ، ثم يفقد أثرها نهائيا لمدة طويلة .

وهنا نصل الى موطن اهتمام الترمومتر من القصة :

يقول الأب (1) :

« .. لم يعد يمكن متابعتهم ، وعلى هذا فقد قل اهتمامي بهم سنوات عدة . وهنا تغير المسألة يا سيدى ، يغضب المخرج إن تغير يقفون توقع ، بعد ذلك ، لذلك انجذبت نفسى لمتابعة لنداء جسدى الحى .. ذلك النداء اليأس .. يا سيدى ، يا سيدى ، يا سيدى ، بالنسبة لرجل وحيد ، لم يرد أن يتهم علاقات مخفية ، رجل لم تصل به الشهوة الى الحد الذى يستلزم فيه من المرأة ، ولم يعد من الشباب بحيث يبتغى منها ما من امرأة بعد لتستطيع أن تهيب له الحب . عندما نعلم هذا يجب أن نستغنى عن المرأة .. يا سيدى .. ان كلامنا فى الخارج ، أمام الآخرين ، يتزين بالكرامة :

ولكن فى داخل نفسه يعرف كل ما يجرى فى خبايا نفسه ، مما لا يمكن الاعتراف به »

ويخضع الأب ذات يوم لنداء جسده ، ويتوجه الى دار مدام باثشى ، وهى قوادة عجوز تدير محلا للتفصيل فى الظاهر ، وتقدم ثيابها من الرجال

بعد هذه المقدمة الوجيزة التى يجد القارئ شرحا مطولا لها فى كلمة بيرانداللو من المسرحية ، نتناول النص بالتفصيل ونعرض ما أمكن لأقوال النكسار بصدده .

ومن المفيد عرض المسرحية على مستويين : الحادثة (أو التراجيديا كما يسميها بيرانداللو) ، والبناء الدرامى . أما الحادثة فتدور حول أسرة تمزقت أوصلها وباعدت بين أفرادها الأيام ، ثم حاولت عبثا أن تجتمع فى الإطار الذى اعتمدته المجتمع ، أى تحت الأفتحة ، ولكن المحاولة كانت عبثا وبات بالفشل .

الأب ، رجل أعمال متوسط الحال فى سعة من العيش . والأم « سيدة فقيرة ومتواضعة » : تزوجا ورزقا ولدا ، سرعان ما عهد به الى مزرع بالريف . هناك استحالة فى التقرب بين الرجل والمرأة ، وفى الانصهار المنشود بين طبقتهما عن طريق الزواج ، ولهذا يتم انفصالهما سريعا . بل على العكس ، فالرجال هو الذى يجعل بهذا الانفصال بعد أن تتحقق له استحالة هذا الانصهار . . لقد خيل اليه أن صلات عاطفية تجمع زوجته بالسكركير الذى يعمل فى داره (.. وهو رجل فقير هو الآخر !) فيدفعهما الى مفارقة داره ، ليمشيا معا . وهكذا تنشأ على

اما بقية القصة التي لم ترد على لسان الشخصيات « فتجري على خشبة المسرح ، هاربة بكل ما في عريها من قسوة .

وهنا يبدو من المناسب أن نعرض الجانب الآخر من المسرحية وهو البناء الدراما ، كما قدمنا ، أنه يكون جانباً جوهرياً فيها تتفوق أهميته على أهمية التراجيديا الداخلية في نظر كثير من النقاد .

بينما تجرى تجارب مسرحية « قواعد الميازة (١) » على مسرح عاز من المناظر ، تدخل للمخرج هذه الشخصيات الست ، وقد خرجت من خيال المؤلف الذي استطاع أن يخلقها حية دون أن يتجسس في آتاء واجمال قصتها وصحبها في قالب فني ، أنها للذلك تبحث عن مؤلف يدفع بها إلى المسرح ، لتعبر عن مأساتها . والشخصيات تمثل قصتها للمخرج شيئاً فشيئاً ، على أمل أن يستجيب المخرج لرغبتها المشروعة في الوجود والاستمرار . كان من الشخصيات يعيش القصة على طريقته ، ويبدل جهده في تركيز الضوء على حالته الداخلية الخاصة ، محاولاً استدراك المظلم على نفسه فقط : لقد تهادى الابن الشاب في تعالیه وفتوره قبل القادمين الجدد ، وبينما الأم تستحلفه أن يخفف وطأة كراهيته ، يلقي الطفلان الصغيران البرئان مصرعهما : الطفلة تختنق

(١) عن الهدالي ببر الدلو ومرشست لأول مرة في ١٩١٨ .

الابن (ابراهيم موفى) : لن اسبح بتلخص شخصيتي لاحد !



المخرج للاب : انت كما انت هكذا ليس لك وجود ، هنا حصل يقوم بدوره وكفى !

فتيات ارضعن العوز على بيع أنفسهن . وهناك يلتقي بابنة زوجته . لقد كانت هي القصة الشهية التي اعدتها له مدام باتشي : فتاة ريانة يسيل لها لعاب المراهقين ، ويواصل الاب :

« . . ولقد مررتنا لحسن الحظ في الوقت المناسب ! وامدتم جميعاً إلى البيت يا سيدي ! تغلب الآن موفى وموقفها ، كل منا في مواجهة الآخر : هي ، هكذا كما نراها ، وأنا لا أستطيع أن ارفع يدي في وجهها ! »

اما الابن فهو لا يعلم شيئاً من كل هذا ، وهو لا يعرف حتى والدته . وهو لهذا يستقبل القادمين الجدد استقباله للخلاء .

اجتمعت عناصر المأساة وتم نضجها . هذه الأسرة المعجية ، يلتئم شملها من جديد ، في جو يسوده الحقد وعدم التفاهم ، لأن كل فرد منها قد عاش تجربة شخصية لا يمكن للآخرين أن يقبلوها من الوجهة الأخلاقية .

محاولة أن تسكت الآخرين : وهنا الدرس الذي يعطيه المؤلف الفيلسوف : أن الفرد محتاج للآخرين ليعيش وحيدا ، محتاج للآخرين ليحطمهم .

وواضح أن المسرحية تعتبر نقضا للتقاليد المسرحية الطبيعية التي لا تبحث إلا عن الحقيقة ، الحقيقة كما تظهر للمجتمع الذي يريد أن يعتنق تاريخه وأن يعتقد في مقوماته . يقول المخرج صارخا وقد ضاق من الأب :

« الحقيقة ، بالتأكيد ، الحقيقة ! ولكن إلى حد ما »

وقد شهد كثير من أمة النقد بتكامل النص وقدرته على التأثير ، يرغم ما يكتشفه من جفاف في المضمون . يقول أدريانو تلجر Adriano Tilgher

« إنها المحاولة الأولى حتى الآن (١٩٦١) في أوروبا لنقل قضية داخلية ، كلها حالات نفسية ، إلى المسرح ولتستخدم الخطوات المختلفة لتتصل لقضية إنسانية يتوهم المسرح . أن مأساة الشخصيات الست التي يعملونها في تفوسيم ، والتي لم يكملوا تصويرهم منها ، هي ابتكار بيراندلو وأحدى فرائد مسرحه . وأن الأساليب التي تصل إليها متقطعة مختلفة غير منظمة ، ويجب أن تكون كذلك لأنها لا تزال في دور الحياة ولم تحلوا إلى أن ، أن هذه الأساليب من الزى وأقلام ما كتب ، لها تسعج جوا تراجميدا كأحسن ما يمكننا فعله . . » (١)

على أن المسرحية لا تخلو من . عر ضعف ، فالممثلون والمخرج مثلا يكونون جانبيا جوهريا في تخطيط الفكرة ، ولكنهم في النتيجة النهائية أصبحوا مجرد عامل مساعد لاستفراغ الشخصيات ، وهم يقولون في كثير من الأحيان غرياء على الحوادث . وقد عاب بعض النقاد على المخرج والممثلين تدخلاتهم الهزلية التي لا تتناسب مع مستوى التراجيديا الأصلية : تراجميدا الخلق الغنى ويقول بندتو كروتشي B. Croce في هذا الصدد :

« إن الحوار بين الشخصيات البت والممثلين خال من أي موضوع ، حتى أنه يقرب يرغم إرادة المؤلف . من اللغة أكثر من إفترابه من المأساة . » (٢)

ترجم المسرحية إلى اللغة العربية محمد أسماعيل محمد في أسلوب عربي مبسط تحاشى به قدر الإمكان أجهاد المثليين والجمهور على السواء ، إلا أن هذه السهولة التي توخاها المترجم لم تستطع في لحظات هامة أن ترقى إلى المستوى الفكري للمؤلف ، ويوجه خاص فيما يتصل بنظرياته عن المسرح وعن الإنسان في كثير من متولوجيات الأب .

في ماء التافورة ، والطفل ينتشر بطلقة مدس . ويسمر الأمراء الباقون على خشبة المسرح ، وتطلق الابنة الربانة ضحكة هستيرية مريرة تنبثق من أحشائها وكأنها سخرية الانسسان من قدره ، أو سخرية القدر من صنيعته الإنسان .

إن المخرج يلصق في المأساة عناصر مسرحية تبشر بالنجاة ، ويحاول جاهدا أن يكتبها للمسرح ، ولكن كل محاولاته مع الشخصيات تذهب هباء ، لأن الشخصيات لا تحتل التقريب والعمومية اللذين يريد بهما المخرج والممثلون عرض القصة . إن الفن عاجز عن نسخ الطبيعة . . وكل شخصية تحمل في نفسها نقل حياتها بالها وقسوتها ، وتصر على ألا يعثر كل هذا أي تغيير . ولكن المخرج ، ومن خلفه الممثلون ، يؤمنون باستحالة تنقيص ذلك ، لأن المسرح باجتهز غير قادر على تقديم القصة بشخصياتها كما هي فحسب ، بل كذلك لأن العلاقات بين الشخصيات ، والعلاقة التي تربط هذه الشخصيات بمجتمعها تنقصها القيم الحقيقية . ومن ناحية الصياغة الدرامية ينقص القصة لغة ديناميكية وصراع وحل موفقان . أن الشخصية لم تعد تعيش في تاريخها ، ولكنها تعيش حياة داخلية بمثابة فيها التاريخ وجسدها في داخلها إلى الأبد : تعيش « اللحظة الخالدة » كما يقول الأب للمخرج عليها يتحدث عن مقابلته لابنة الزوجة ، الخالوة الداخلي الذي تحاول الأم شرحه للمخرج بقولها « أن هذا يتبع الآن ، وإلى الأبد » . تقصده أنه سيظل يتكرر إلى الأبد .

لقد عمعلنا عرض المسرحية على هذين المستويين لنسجل أن تكرار الحادثة في المسرح يتعاصر مع الحياة النفسية الحقيقية ، مع الحركة ، والكلمة ، والمنظر ، التي تكون جميعا المسرح الداخلي للشخصيات الجديدة وهي دائما نفس العناصر ثابتة أبد الدهر . أن مأساتهم المحتومة الأبدية ، تنحصر في سلسلة من الأحداث ثبتت إلى الأبد : أنها تفكر فيها لتكررها إلى الأبد . أن « مأساها » هي « مستقبها » الأبدية ، توقف لحياتها في النقطة نفسها دائما . ولكن أهم من هذا ذلك الماضي المستقبل الذي غرسوا فيه دون أن يكون لهم أدنى أمل في التقارب من جديد . أن كل شخصية تحكي الماضي من وجهة نظرها لتبرز دور الآخرين ، محاولة أن ترفض الصورة التي يحاول الآخرون إعطاؤها عنها ،

La Scena e la Vita-Roma 1985. (١)
Letteratura della Nuova Italia. Vol. XI, Bari, 1940. (٢)

بالشفقة على الممثلين الذين لا يجيدون سعة المثل وتمنيت لهم أن يدرسوها فهي شيء يجب أن يدرس . ان ضحكات محسنة كان يمكن أن تلعب دورا خطيرا وهاما في المسرحية لو انها درست على نسق علمي .

وقد أخذتني بعض لحظات من دور الأم ، الا انني اعتقد ان مثله نعمة وصفي لم تتوفر على دراسته واستيعابه بالتقدير الذي تستطيع معه ان تقسّم للجمهور ، بكلمات الدور القليلة وصحته وبكائه الطويلين ، وصرخاته المتباعدة من ضمير الانسانية الملعنة برغم ارادتها بلا سبب معروف ، مأساة من اروع المآسي التي قدمها المسرح الحديث : ان عيب نعيمه في اداء هذا الدور تمثل في اعتمادها كثيرا على غريزتها كمثلة لأدوار الامهات ، ولم تهتم بتصوير الاعماق الحقيقية للمأساة كما عرضناها في السطور السابقة ، فرجعت بنا الى اداء الميلودراما ، وهو من اشد اعداء بيراندلو بالذات . وما اقله من نعيمة اقله من جميع الشخصيات الست - باستثناء محمد توفيق الذي يمتاز بلا شك باداء داخلي صادق ، برغم ما ذكرته سابقا من بدء الايقاع في ادائه . ان هذه الشخصيات كما قدمت تعاني مآسياتها ولا تمثلها ، وهذه هي الصعوبة التي تواجهها طائفة الممثلين في داخل المسرحية عندما يحاولون تمثيل الاوار الشخصيات .

وقد قام كاتل يونس بدور المخرج فبلل جهدا كبيرا كان يمكن ان يوفره ، لو استطاع ان يؤديه بطابق صوتي اقرب الى القرار ، وخاصة في مناقشاته مع الاب ، اذن لنح المخرج الاستاذية الشكلية التي يريد ان يسخر منها المؤلف ، دون ان ينزل به الى مستوى الهواة ، ولا استطاع بالنبيرات العالية في صرخاته ، الى جانب هذه الطبقة الصوتية ان يضيف بقعا لونية جديدة .

ان صوت كامل يوسف الممثل - لا المخرج - في حاجة الى اشفاء طبقاته .

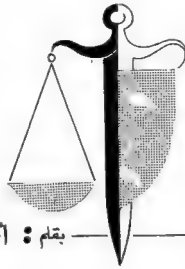
كل هذا لا يضمن ان اكرر نثائي على انصار التمثيل ، وان اهتمهم بهذه الخطوة الجريئة والابجائية في سبيل مسرح افضل .

واخرج المسرحية محمود السباع وقد كشف بطريقة تناوله للنص من وعي كامل بمشكلاته ، وبكثي ادراكه للمستويين المتوازيين للشخصيات في ناحية والمخرج والممثلين في ناحية اخرى ، وقد عالج استعلاء الالتقاء بقسمة المسرح الى جزأين خصص قسما منها لكل من الطائفتين ولعبت الملابس السوداء دورا كبيرا في هذا السبيل . واسجل له ايضا تفوقه في استعمال الاضواء التي فسرت في مشاهد كثيرة معميات النص ، ولا اشك في انه كان قادرا لو اتبعت له امكانيات اكبر من الامكانيات الحالية على اشباع اللحظات السحرية بالاضاءة ، وبخاصة لحظتا دخول الشخصيات لأول مرة ودخول مدام باتشي . فهذان اللحظتان تتطلبان التأثير على الجمهور بجميع الامكانيات المسرحية . وقد لحا على المخرجين في اوروبا مثلا الى ادخال الشخصيات من طريق مصعد المناظر ، اما بالنسبة لدخول مدام باتشي فانا نأمل اليها كملحمة يجب ان تهر كيان الجمهور ولا يمكن تحقيقها على المستوى المنشود الا باللجوء الى كل حيل الاضواء المسرحية ولا اغالي اذا اخضت الموسيقى .

والاقتراض الرئيسي على الاخراج ينحصر في نقطتين هامتين : الاولى توزيع الادوار ، ففي اعتقادي ان المخرج اخطا باسناد دور الاب الى محمد توفيق ، على الرغم من الجهد الكبير الذي يبذله ليخلص قصصا هاما في مقومات شخصية الاب ، سواء من ناحية الجسم او الصوت . اما النقطة الاخرى فخاصة بالايقاع العام للاداء ، فقد كان بطيئا بدرجة تصوق بتابع الصور وتربطها وتؤدي في احيان كثيرة الى تمزيق المعاني .

ان الاب بالذات كان يمكن ان يسجل قمة في الاداء تنسبنا اوجه النقص في اختيار الاطار الجسمي والصوتي للمثل لو استطاع ان يغني على ادائه الايقاع السريع الذي يتميز به مسرح بيراندلو .

ولو زاد المخرج من جهده في تلقين الممثلين الجدد - ومن بينهم مواهب كبيرة كمحسنة توفيق (ابنة الزوجة) - بعض قواعد فن الاداء ، لققس بالعمل خطوات كبيرة الى الامام . لقد احسست



القضية

بين الدراما

والقانون

بقلم : أحمد لطفي

الى الشرطة على حين يحاول منجد افندى التوفيق دون جدوى .

وفي الفصل الثاني نفهم ان الاسرتين قد اتفقتا على الصلح **غير ان** القضية تكون قد عرضت على المحكمة .

وفي خارج قاعة المحكمة نرى سنية وهي توقع بين منجد وبين الاسرتين موهبة السيدات بأنه يحب نبيلة ويسعى الى الزواج بها برغم تظاهره بالمعطف على العلاقة بينها وبين عبده انتقاما منه حيث تسمى للزواج منه وهو لايعيرها التفانا وفاء منسه لطيف زوجته الراحلة .

ثم نرى منجدا وهو يحاول ان يقنع سنية بان تمطف على حب عبده ونبيلة وتبعد الارتباط على ويحب لها في سبيل ذلك مبلغا من المال يتمثل في ايجار تسعة شهور لم تدفعها له .

ونرى كذلك نماذج جديدة من الدين يتكسبون رزقهم بطرق متفاوت بين النصب الساذج والاستتجار على الضرب .

ونرى غاوى المحاكم الذي يحصل من زيارته لساحات المحاكم نزعة وتسلية .

حاول لطفي الخول في مسرحية القضية ان يعرض قطاعا من حياة بعض الناس من الطبقة المتوسطة في القاهرة قبل سنة ١٩٥٢ كما حاول ان يصور العلاقات التي تنشأ بينهم ونظرة كل منهم الى الحياة وانعكاسها على تفكيره وتصرفاته .

يعرض لنا المؤلف في الفصل الأول مسجد افندى صاحب المنزل ، وثابت افندى الموظف بالمصايش وزوجته وابنته نبيلة الطالبة بكلية التجارة ، ومسعود افندى الموظف باحدى الشركات وزوجته وابنتها عبده الطالب في السنة النهائية بكلية الطب والذي يحب نبيلة ونرى كذلك سنية الخاطبة .

وتبدأ أحداث المسرحية بمشكلة نشأت عن ميعاد بين عبده ونبيلة في حديقة الحيوان دون علم اسرتيها ، ثم تكتشف هذه الواقعة عرضا ، ذلك ان سنية الخاطبة التي تحاول اقناع الارتباط على بك الرجل الغنى الذي تحاول ان تجتذبه ليخطب نبيلة لتفوز هي ، بمعلوم ، مرتفع ، تعلم من نبيلة انها ذاهبة الى رحلة علمية ، فتقنع الارتباط على بان يتابع سير نبيلة ليرى جمالها وخفتها ، وحين يتم له ذلك يكتشف موعدا غراميا بين عبده ونبيلة في حديقة الحيوان ، وتعلم الاسرتان بماحدث فتقم بين الاسرتين مشاجرة يتعالى فيها السب ويصل الامر

هذه هي الحركة الأساسية للأحداث في مسرحية القضية ، فهل وأزت هذه الحركة ، حركة الصراع الفكري لتفصع عنها في تجسيد ؟

مهد لنا المؤلف منذ بداية الفصل الأول سبيل الصراع في حوار دار بين عبده ومنجد ، فحصل الأول يعطينا علما بأنه رجل ثورة أساسها الوضع الاقتصادي وتغييره تغييرا جذريا ، وحصل الآخر يعتقد صلاحية القانون كأداة للتهضة وذلك بالإضافة الى محاولة كل فرد أن يصلح من خلقه أي أنه في النهاية رجل اصلاحي ولعل المؤلف أراد أن يشير الى ذلك بأن جملة يعتز بكتاب « المصلوبون في الأرض » لطف حسين .

فالصراع إذن يجب أن يكون بين رجلين رجل ثوري وآخر اصلاحي ، فهل حدث هذا في المسرحية ؟

لتر إذن هل كان منجد افندي رجلا اصلاحيا حقيقة ؟ وهل كان عبده شابا ثوريا ؟

منجد افندي كما رأيناه في المسرحية رجل لم يعرف شيئا عن المحاكم من قبل برغم أن والده كان مستشارا .

ومنجد افندي يجب طيف زوجته المتسوفة وبخلص لها ، ثم هو ينزل عن الإيجار للسكان ببساطة متناهية « ويشتري كتباً بمبالغ كبيرة ، وهو كذلك دائم القراءة ، ويدفع نفوداً من جيبيه ليجتمع بين محبيه بطريقة ساذجة ، وهو فوق ذلك يحب الورد . أما عن سداجته أو جملته لست أدري (برغم أنه محب للقراءة وللمناقشة والفلسف) فتبدو في أوجها حين تعرف أنه واثق من أبيه منزلاً أو بناء لا أعرف ، ولا يدري شيئاً عن قانون التنظيم .

منجد افندي إذن رجل طيب ، أو جاهل ، أو سلبى أو خيالي أو هو كل هذا معا ولا اعتقد أن هذا هو طابع الرجل الاصلاحي .

فالرجل الاصلاحي مهما كان شانه ، يتمتع ببعض العلم ، أو بعض الإيجابية .

إن تحليل شخصية منجد لا يؤدي الى مايريد المؤلف ، ولذلك ، ولما كانت فكرته هي إحدى قوتي الصراع ، فقد أصبح هذا الجانب مهزوزاً

وفي داخل قاعة المحكمة نرى المحلي النافه الذي يسمى الى تفقيد الأمور ليتكسب عن طريق التهريج والإسفاف .

ثم تعرض قضية الأستين ويعرض أحد طرفي الدفاع على المحكمة ماتم من صلح ، ولكن وكيسل النيابة يصر على أن الصلح لا ينهي القضية وإنما بتعين السير فيها . وينتهي المحامي أتنافه حنفي حذفي هذه الفرصة ليجمع من الصلح خصاما من جديد .

ويتدخل منجد في الأمر عدة مرات فيمتسبره القاضي معتدياً على قدسية القضاء ويقضى بحجسه أربعاً وعشرين ساعة .

ونرى عبده يغمز ويلزم معرقاً بالقانون وبالعادلة

ثم نشهد قضية منصور الطنساوي وهو صاحب عريات كارو فتح شبكا في منزله بدون ترخيص فتحكم عليه المحكمة بتفريجه جنبها ثم سد الشباك بدون ترخيص فتحكم بتفريجه جنبها أخيراً . وتكتشف المحكمة في أثناء نظر هذه القضية أن التهم كان ضحية عملية نصب بدا الفأوى وكأنه أحسد اطرافها فتحيلها الى التحقيق .

وينتهي الفصل بخروج الجميع علماً منجلداً افندي والماعوى اللذين يصبحان داخل القمص .

وإذا كان الفصل الثالث ، نعود الى الجسيرة ، فنشهد أن الأزمة مازالت مستحكمة الحلقات سوى الحب بين نبيلة وعبده الذي أصبح أكثر قوة وتحورا .

وينجح عبده ويحصل على درجته العلمية كطبيب ، ويحضر الأرنأوطي بك ليكتشف ثابت افندي أنه رجل مريض أصم على حافة القبر فيطرده .

ويحضر الطنساوي والماعوى لزيارة منجد الذي يبدو وقد اهتز كيانه وتزلزل وبدأ يخطئ ويهني أحياناً ، ثم يأتي أحد المحضرين ليعلمه بجنحة تنظيم فيسبه ويطرده ، وتكتشف أن عبده ونبيلة قد تزوجا سرا ، ويعود المحضر مرة أخرى ومعه شرطي للقبض على منجد الذي يفقد صوابه تماماً ويرد على منصور الحائر الذي لا يعرف هل يفتح الشباك أو يسده بقوله : « افتحوا الشبايك حاتخنتق »

الجنزية وهي إيجاد الحل الاقتصادي السليم ليعمل الناس ويحصلوا على قوت يومهم بطرق شريفة .

في ذلك المشهد الهام من المسرحية يقول منجد « القانون » ، ويقول عبده « الاقتصاد » ثم نرى أنفسنا فجأة أمام قضية سب ورجل خيالي مسكين .

فالصراع الذي يسطه المؤلف في الفصل الأول ، انتقل فجأة الى شيء جديدي في الفصلين الثاني والثالث ، وحرّم عبده اللبّ حرامنا كاملا البسات وجهة نظره عن الاقتصاد من خلال الحركة المسرحية .

فقضية السب اذن لاتخدم قضية « القضية » ولكن ، بالإضافة الى ذلك ، المعروف عند القانونيين والاستاذ لطفي الخولي رجل نابه من بينهم ، ان هناك منشورا قديما جدا يحفظ بمقتضاه جميع وكلاء النيابة قضايا السب نهائيا ، ولا يقدمونها الى المحكمة وفي هذا اعتراف بتفاهة هذه القضايا .

وإذا فرضنا ان القضية تحركت عن طريق الدعوى المباشرة ، فهي مازالت تحمل ثقافتها في نوابها ، ولا يفت وكيل النيابة في الزمن القديم او الحديث يقول لي مرافعة طويلة منمقة ان النيابة لا تقول بطلان الدعوى ، بل ان الجساري عليه العمل ، ان القاضي يحكم بالبراءة في مثل هذه القضايا بمجرد اقرار الطرفين بالصلح ، بل وقد يذهب الى حد المتقاضين على الصلح ولا تمتنوش النيابة على مثل هذا الحكم أو ذلك الاجراء .

هذه الحقيقة الواقعية كان يتعين عرضها على الجمهور ، ولكن المؤلف خالفها افتراضا منه ان مثل هذا قد يقع ، ثم بني على هذا الافتراض باقي أحداث المسرحية ، ليخرج بمنجد أفندي المسكين الى مستشفى المجاذيب عنوة ، مع ان المسرح لا يبني على الافتراض وإنما يبني على الحقيقة .

وإذا رأينا ان قضية السب لاتخدم غرض المؤلف في شيء ، انتقلنا الى القضية الثانية وهي قضية منصور الطنساوي لتري مدى تأثيرها على تأسيس ثورية عبده أو هدم اصلاحية منجد .

قصبة منصور قضية تنظيم وان كان منصور المظلوم يجعل قانون التنظيم .

غير مدعم بحقيقة تجلوه وتبلوره مما اثر على حركة الصراع نفسها داخل المسرحية .

اما عبده فسماته التي رأيناها تتلخص في أنه كثير الكلام عن الثورية حتى أصبح بدوره مفسرا لرأي يحاول ان يجادل فيه حتى المتفرجين .

ثم هو فوق ذلك يذهب في تعالیه الفكری مذهباً عجيباً حتى انه - برغم حبه لتبيلة - تراه يسخر من وفاء منجد لذكرى زوجته الراحلة ، ويحفظ تاريخ بلاده باليوم والساعة وينسى تاريخ ميلاد زوجته وينسى ذكرى وردة أهداها لها ولم يرض على ذلك وقت طويل .

ان ثورية عبده ثورية استنائيكية متعالية ، فلم تر له أدنى أثر على من هم حوله حتى تبيلة الفتاة الجامعية المتعلمة التي يعيها ، ولم تر له تصرفا واحدا يعكس هذه الثورية ، ولذلك فقد توقفت القوة الأخرى في الصراع عن العمل وتجمدت منذ بداية المسرحية فمات الصراع على الأثر ، حتى ان كل شيء في المسرحية قد سار برغم انف عبده ، وانتهى منجد أفندي الى الجنون دون أي تدخل من ارادة عبده ودون ان تدخل الفكرتان حلبة الصراع .

الذنب في الواقع ليس ذنب عبده ، بل اننا لا أشك انه كان ثوريا ، ولكن المؤلف هو الذي حرّم عليه الحركة ، حيث نراه في الفصل الثاني قد استغنى تماما عن جميع الشخصيات التي اشتركت في الصراع وخاصة عبده ، واصبح الفصل عبارة عن عملية عرض لحال المحاكم آن ذاك اللهم الا من خيط رفيع امتلته وكيل النيابة الغريب وعاونوه فيه الاستاذ حنفي المهرج ، بان استطاعا ان يقلبا الصلح في قضية سب الى مشاجرة من جديد لتستمر أحداث المسرحية ولكن هل حقيقة ان قضية السب وما ترتب عليها من أحداث هي الأرض الصالحة لينمو عليها الصراع بين اصلاحية منجد المسكين وثورية عبده المتعالي ؟

ان قضايا السب كانت ومازالت من اتفه القضايا التي تعرض على المحاكم ، فضلا عن أنها ليست من القضايا التي تمس مشكلات المجتمع الاقتصادية التي كانت حجر الزاوية في حسيديت عبده ومنجد في الفصل الأول حين عرض المشكلة

ولا أشك أن لطفي الخولي المحامي النابه ، كان سيهب الى لطفي الخولي الكاتب المسرحي ذخيرة لا ينضب لها معين بدلا من التنازل بالآلقاب والسخرية من التنظيم ، « والشوشرة » داخل المحكمة ، هذا بالإضافة الى معاونته في تحديد باقي شخصيات المسرحية التي بدت وكأنها مجرد نماذج باهتة لاشخاص غير مكتمل النماء .

لقد عرض لنا المؤلف قضايا هامة ايضا ، ولكنه تركها هامشية مثل مشكلة المرضع الحلية ، والمؤجرين على الضرب وحنفى ، وكلها مشكلات اجتماعية هامة ، لم يحاول استقلالها في جوهر القضية وهي اصلح ما تكون ، بل اكتفى بأن جعلها توحى اليها بعدم صلاحية القانون المطبق للمجتمع ، وهو أمر غير مقنع ، فليس ثمة علاقة بين سوء الحالة الاجتماعية لهذه الناس ، والذي دفعهم الى كسب أرزاقهم بطرق ملتوية وضيعة وبين القانون الجنائي في تلك الجزئيات التي اسلفنا ، لأن المشكلة اقتصادية الجذور .

كنت أحب من لطفي الخولي رجل القانون ، اذا أراد أن يعالج مشكلة مواءمة القانون لحاجات الناس أن يكون أكثر دقة وأعمق نظرة عند الاختيار ، لأنه بهذا الاختيار الضحى أساء اساميتين ، وألحسا أسئلة الى بقية المسرحية ذاته ، والأخرى تشكيك عام فيهم في القانون قد يؤدي الى معاونة الرجعيين في محاولتهم النيل من صلاحية القانون الجنائي الوضعي في مواده الاصلية لحاجات المجتمع كي يعودوا الى الجدل وقطع اليد .

وأحب أن أقصر هنا أمرا على جانب كبير من الأهمية ذلك أن القانون الجنائي قسما ، قسم أصيل كمنصوص السرقه وتزيف النقود ، والظرب والقتل ، والجرح ، والرشوة والتنظيم والتنوير .. الخ .. وقسم آخر تابع يخدم مصالح فئة مستغلة على حساب طبقة أخرى يخدم أغراض الاقطاع واستغلال العمال ويحمي مصالحها ، وهو قسم تابع للقوانين المدنية اصلا .

ولقد عرفت الثورة طريقها الصحيح الى تصديق القوانين على حسب حاجات الناس فبدلت بقانون الاصلاح الزراعي وكانت العقوبة فيها على الاقطاعيين .. ثم قوانين العمل لتحمي العمال ، ثم القوانين

اعتقد أن التنظيم ليس عيبا اجتماعيا يدعو الى الثورة على القانون ، بل أن التنظيم واجب نسعى اليه جميعا ، فننظم علاقات الناس في المؤسسات والحوار امر واجب نصت عليه الشريعة الاسلامية كما نص عليه القانون الفرنسي وكل قانون في أي بلد من البلاد ، ولا يمكن أن يقال ان تنظيم هذه العلاقات بين الناس لا يلائم حاجات المجتمع او ينتظر ثورية عبده لافائه .. واني لأستدل هل ألفت الثورة قانون التنظيم كما حددت الملكية او أصدرت القوانين الاشتراكية ؟

واني لأستدل كذلك هل يرى لطفي الخولي الفاء قوانين التنظيم حتى ينهض للمجتمع من كبوته أو لأن منصور الطنيساوي لا يقرأ ولا يكتب ؟

هذه القضية كذلك غير صالحة لتطوير الحركة المسرحية .

اما القضية الثالثة فهي قضية حبس منجد أفندي اربعا وعشرين ساعة لاختلاله بنظام الجلسة . وأنا أتفق مع لطفي الخولي في أن القاضي الذي اختاره لمسرحيته رجل غليظ القلب أو سمىء التقدير ، ولكني لا أتفق معه في أن إباحة « الشوشرة » داخل الجلسة من المطالب الاقتصادية الرئيسية التي تقوم عليها ثورية عبده .

الواقع أن المظلوم في هذه القضايا جميعا هو عبده حيث حبل بينه وبين المسرح .

كان لطفي الخولي يستعير من خلال قضية سياسية أنهم فيها عبده أن يدخل الى حلبة الصراع، أن يدلع به داخل الحدث المسرحي وأن يجر معه والده ووالدته ونبيلة ونائب أفندي وزوجته وأن يضع منجد أفندي في محاك التجربة الحقيقية ليلمس بيديه مالا يستطيع أن يصل اليه بفكره وأن يحنيه الدخول الى مستشفى الأمراض العقلية بل ويشفيه من مرض الاصلاحية وكتاب « الملبدون في الأرض » على حسب ما يرى المؤلف .

بهذا كان يستطيع أن يصل الى عمود فقرى للمسرحية يجمع بين القانون والاقتصاد والمجتمع والأسرة ويفتح للحب المخنوق بين عبده ونبيلة آفاقا جديدة واسعة بالإضافة الى النكاهة الرقيقة التي تحل في طياتها عناصر المأساة ان أراد .

الاشتراكية الأخيرة .. ثم الميثاق « أبو القوائين في المستقبل » .

وكننت أتوقع من لطفي الخولي أن يكون موضوع قضيته أحد تلك القوانين الجنائية التابعة التي تناولتها الثورة بالتغيير والتبديل ، حتى يتغافل الصدوق إلى جوهر مسرحيته فيصطب عودها ، وحتى لا يترك فرصة لرجعية من أي نوع تعيث فسادا على حساب الثورة على القانون بمفهوم خبيث غامض .

الثورة على القانون عمل خطير ، يجب أن نتناوله بمنتهى الحذر والحكمة ، وأن تكون في رموسنا فكرة متبلورة محددة نعرف طريقنا إلى تحقيقها والا كانت الغوضى التي نربا بأنفسنا عن أن نزع بها فيها .

أحببت أن أقول كل هذا لصديقي لطفي الخولي ، لأنني حريص عليه في النقد أمين ، ولطفي الخولي إنسان يتقدم في خطواته المسرحية ، فلا شك أن القضية أفضل من قهوة الملوك ، ولا شك أن القضية مسرحية خفيفة الظل ، وفيها حوار صادق للهجة غير مسرف ، كما أن فيها مواقف جذابة ، ولكن ليس هذا هو كل ما أطلبه من الكاتب ، بل في عصر النهضة ويجب أن ندخل إلى الميدان مسلحين بالقوة ، فليست كتابة المسرحية بالعمل اليسير .

انني أشكر لطفي الخولي جرأته وجهده ولكني أطلب المزيد .



بقيت نقطة أخيرة أحب أن أتوجه بها إلى بعض أصدقائي من النقاد ، وهي مشكلة قواعد الدراما .

لقد قرأت أكثر من مرة كتابات تشير إلى أن نظرية الدراما المسرحية قد عفى عليها الزمن وتحفظ البعض في قياسهم وأطلقه البعض ، ولست أدري من أين ينبع هذا الرأي ، ولعلني نبع من تداخل الفكرة بين أسس الدراما ونظرية الواقعية في الأدب ، أو لعله تداخل بين أسس الدراما وبين طرق استخدام الأدوات الفنية في المسرحية أي طريقة تشكيلها أو كيفية انماء الحدث والأسلوب الممتع في ذلك .

أما عن أسلوب الإنماء فلا اعتراض لي عليه ، وليستختم الفنان أدواته التشكيلية بحرية مطلقة ، أما عن التكوين المضموى المتكامل للعسل المسرحي فكلما ..

إن التكوين المضموى المتكامل وحدة بلا شكل ولا مضمون ، فالأحداث الداخلية في المسرحية هي التي تشكل خارجها وهذا الشكل الخارجي يؤثر بدوره على كيانها كله ولا أسوق دليلا على ذلك غير ما قلت في تحليل المسرحية ، فلو أن المؤلف قصد اختار من الأحداث ما يؤدي إلى الإفصاح عن فكره وشعوره بطريق التجسيد الصحيح الكامل لتفريز وجه المسرحية ، وتغيرت تصرفات الأشخاص ، وتغيرت الأحداث المترتبة على الأحداث السابقة عليها تبعا ، ولوجد الصراع طريقه إلى سائر أجزاء المسرحية وانعكس على احساسات أشخاصها وتصرفاتهم التي تؤثر على مستقبل الحركة المسرحية والذميت فيها الحيوية الدافقة واشترك الجمهور في واقعها كأنه يعيشها لا يتفرج بها .



إن نظرية التفرج الدرامي الناشء عن الصراع سليمة تماما لأنها مسألة طبيعية كجسم الإنسان نفسه ، لا شكل له ولا مضمون بل هو وحدة متكاملة يحيا ويتحرك بالصراع الدائب في خلاياه ، قبل أن يولد ثم بعد أن يولد ، ثم ينمو وينضج ويصل إلى قمة النضج خارجا على حين أن الصراع في أكمل متفوانه يعمل ولا يتوقف .

هذه هي الحقيقة هي الدراما التي عبر عنها لطفي الخولي في المسرحية في الفصل الثالث حينما تحدث إلى نبيلة عن الوردة .

المسرح محاكاة ، ولا تصدق المحاكاة إذا شابتها عناصر غريبة تعبد بها عن تحقيق ذاتها في الكيان الفني .

ومعها غير الكاتب وبدل في طريق تشكيله لصله الفنى تعبيرا وتصويرا ومحاكاة وجدد في ذلك ، فما زال هناك الصدوق حارسا بالباب والصدوق هو المحاكاة الصادقة .. هو الدراما .

تجربتان جديدتان



عرضت علينا أخيراً تجربتان جديدتان بالتسجيل ، أحدهما تجربة جديدة في « الليل » من أيطاليا ، هي فيلم « انبوسوني » . والأخرى تجربة جديدة في نظام العرض السينمائي جادتنا من أمريكا ، هي الأفراح جادتنا من « نود ٧٠ » .

يقام : احمد الحضري

انثونيوني فيلمه القصير التالي من عمال النظافة في الطريق العامة .

وفي مايو ١٩٨٠ مخرج انثونيوني أول فيلم طويل له « ذكرى حب » ثم كتبه « أفلام » عادة الكاماليا بدون ظهور الكاماليا « ١٩٥٢ و « الأمعاء » ١٩٥٥ و « الصبغة » ١٩٥٧ و « المقامرة » ١٩٥٩ . ويتضح من مشروعات هذه الأفلام اتجاه انثونيوني نحو تسجيل المواقف والملاذات بين الناس . وقد وصل انثونيوني الى قمة هذا النوع من التسجيل في فيلمه الذي أخرجه في صيف ١٩٦٠ ، والذي عرض علينا أخيراً ، وهو فيلم « الليل » .

وقصة « الليل » تدور حول الملل بين زوجين مضى على زواجهما عشر سنين . الزوج كاتب نايسج والزوجية من أسرة غنية . وتعرض القصة للقراءة لفرد الماطقة بين الزوجين وعدم ارتباط كل منهما للتعرفات الآخر ، والتوتر المستمر وراء هذه التعرفات . وقد اشترك انثونيوني في كتابة السيناريو مع فليانو وجيرا ، وكان الارتباط مجيباً بين السيناريو والأفراح والتصوير . فالحوار يتم في أقل نطاق ممكن ، والفتحات تغل لنا في صمت ما يغتفل داخل كل من البطلين من أحاسيس ، والمتأخر سواد الداعية منها أو الخارجية تربط بالافسكاس منلا تربط الأشخاص بها في ملل وتكرار . وكل عنصر من عناصر هذا الفيلم يساعدنا على التعال إلى دخلة كل من البطلين إلى جانب باقي الشخصيات الأخرى التي تضمها القصة .

ومند ظهور متناوب الفيلم نرى من خلفها مدينة ميلانو ملتقطة من الجو من صعد إحدى ناضجات السحاب هالك . والمصعد يهبط باستمرار ، وتبدو لنا مباني المدينة وكأنها هي التي ترتفع من سطح الأرض تدريجياً . ويبدأ من صعد اللحظة وفوح ارتباط البيئة الشخصية بقصة الأفراح بالنفس التي يلود بداهتهم . كما يتضح أسلوبه الأفراح في معالجة الموضوع ، فلا موسيقى تصاحب مقدمة الفيلم ، بل مجسومة

انار فيلم « الليل » اهتمام كل السينمائيين عندما فاز بالجائزة الأولى في مهرجان برلين ١٩٦١ . وتعددت عنه الصحافة السينمائية في الأفراح مما جعلنا ننتظر وصوله بفارغ الصبر . ولم يدعش أحد هناك لهذه النتيجة التي وصل إليها المخرج الإيطالي انثونيوني ، فهو معروف لديهم بمتبعون أممالة أولا بأول ، إذ أعدت أفلامه بغير الانتباه منذ ظهور أول فيلم طويل له عام ١٩٥٠ . ولكن المأجأة كانت كاملة بالنسبة لنا هنا في مصر ، إذ لم تسجل لنا فرصة متابعة أعماله من قبل ، متلفاً تبعنا أفلام زميليه روسيليني ودي سيكا على سبيل المثال .

بعد انثونيوني طائفه بالسينما كمصعد مخرج روسيليني في إيطاليا ثم لارسيل كارليه في باريس عام ١٩٤٢ . ثم عاد إلى إيطاليا ثانية وعمل مساعداً للمخرجين فيكونتي ودي سالتسي كما قام بكتابة السيناريو لبعض الأفلام . وفي سنة ١٩٤٧ سحنت له الفرصة لأفراح فيلمه التسجيلي الأول عن « أهل مهر البو » (١١ دقيقة) . وتعد هذا الفيلم القصير من باقي الأفلام التسجيلية الإيطالية المأجلة بأن انثونيوني قد اهتم بتسجيل الناس ، الحارة وسألفى الأسماك في حياتهم اليومية ، في الوقت الذي كان فيه المخرجون التسجيليون يهتمون فقط بالأماني والأشياء والأعمال الفنية . وفي عام ١٩٤٨ أخرج





ويلهلم الكاتب جيوفاني
مع زوجته ليديا الزبارة
صديقهم توماسو في آخر
ساعات حياته في إحدى
المستشفيات الحديثة

التي كانت مغطاة من مادة تعتمد على التركيب (الونستاج) لكي
تحمي أسنان المريض من التلف، وكانها مشاعفة لمصلحة من حلم - أن
يبدأ تسرع على ظهره في الطرقات وسط الزحام ، وتراقب
رجلا يمشي وحده يمشي ، وتنتقل إلى مكان تجد فيه مجموعة من
المتنزهين يسرع اثنان منهم ملاصقهما ويتشاجران بوحشية جسدي
مران من أساس دون - سدى أي شيء أي حركة - كسبلا
يتشاجران ؟ كان ليديا في حلم لا يعرف سببا لما يدور حولها ،
ثم قرعها بعض الصبية يطلعون المصارعين في الهواء ، لقد جعل
المتنزهين لهذه اللقطات مضى وولغا على ليديا وعلى المتفرج .
وانها تحس بالرغبة المكتومة بدخولها إلى الماطلة وإلى الأمور
والى الإطلاق .

وتقدمها قدمها إلى المكان الذي كانت تتألم فيه من قبل
مع زوجها ، أيام كان الصبي يملأه بينهما ، فتشغل به ليغفلوا
ويحضر إليها . ولكنها تكتشف أن هذا المكان ولذاته لا تثير
حماس الزوج لأي شيء ، وعندما يعودان إلى بينهما تحسول
أثره داخل الحمام ولكن بدون جدوى - ويستعدان للسهرة
وترفض الزوجة الذهاب إلى بيت أحد الأصدقاء لتلبية الدعوة
لنشاء الليلة جميعها في ضيافته في مسكنه الضخم الحديث في
الضواحي ، لقد ملئت مثل هذه السهرات والبريء التي تلتقي
فيها - ويلهلمان إلى ملهى فاغريكاد يكون غاوي أو شاعدا رافعة
زنجية تنزع ملابسها قطعة بعد أخرى على أمام الموسيقى ،
ما زال للكل يسيطر عليها ولا يجادل متعة فيما يتشاهدان ،
وأخيرا يبعثان إلى الحفلة .

وكل ما يدور داخل مسكن الثرى وحوله في الحديثة الواسعة
يعتبر نموذجا للأخراج السينمائي - فالإيقاع هنا يزداد في
سرعة قليلا ، وتتسع لكل من الزوجين حقيقة شعوره نحو
الآخر - ويطلق جيوفاني يابنة صاحب الدار للتفتيش (مثل
مونيكا فيني) على حين تسمح ليديا بخير وفاة توماسو في

مختصرة من المؤثرات الصوتية - ويلهلم الكاتب جيوفاني (عبري
مارسيلو ماستروياتي مع زوجته ليديا (السل حين يدور رواية
صديقهم توماسو) تمثيل برنارد فيكي في آخر ساعات حياته في
أحدى المستشفيات الحديثة - ولتوماسو بحسب حاضه من ليد ،
فهو يحيا منذ عدة سنوات وهي لا تادله هذا الحب لأنها مسخرة
لرعاية الحياة مع زوجها ، التي لم تعد تحتلها لحظة - سبلا
حقيقية ، ولقد عرفنا كل هذا من مجرد عرض هذا المشهد دون
ذكر هذه الحقائق - فيسفرة المخرج على توصيل المعاني المسترة
التي تترك الوصف ، إذ نصص مياصرة بالتوتر في الوقت ويجبر
الارتباك الذي يسود الزيارة - وتصبح ليديا إلى خارج
المستشفى لتستد إلى جداره في انتظار زوجها . وعندما يخرج
جيوفاني من عند توماسو تعرضه لثلاثة هنريه مسن تولا
المستشفى تدعو إلى حجرتها حيث يرخص جيوفاني طلبها ، ولا
ينهي الموقف إلا بقدوم الممرضات .

ويجد جيوفاني ليديا في انتظاره ، وهي تبدو كالفرح إلى جانب
الحفاظ الحراسي الضخم للمستشفى - ويظهرها أثناء دكورهما
السيرة - خلال شوارع ميلانو الزدحمية وأثناء عطل المرد وبين
أصوات الكلاسونات كما هو الحال في المدن الكبيرة - مما دار
بينه وبين الفتاة الريفية في المستشفى . وتسمح ليديا بلا
اعتماد وتنتهي بأن تقول ما معناه « أن هذا لا يغير من شيء » .
ولكنها تمر في مدى ما وصل إليه الحال بينا وبين زوجها
جيوفاني ، وعندما يسلان إلى نادي القصة حيث تقام حفلة
كرتابل احتفاء بصدور الكتاب الأخير ليجرياني ، لا تطيق
الروعة البقاء في المكان ، فزوجها مشغول منها حين يغيبها
بالحديث إلى المهتمين بكتابه . وتنتقل إلى الطريق تسير على
غير هدى . هل تريد أن تنفرد بنفسها ؟ هل تريد أن تدخل في
مغامرة مع أي رجل كي تحس أنها أنثى مرغوبة ؟ هنا تترك آلة
التصوير الميداني التي يقوم مركب الفيلم بدوره ، فاللقطات



.. ويغبرها جيوفاني بما دار بينه وبين الفتاة في المستشفى
ونستعج ليدبا بلا اهتمام

في العمل ، واصبح به واقعة ان طريقته في الاقتصاد في
الحوار سؤا في السينما العالمية بدون شك . (1)
ولا تنسى أيضا ان نسجل اصحابا باختيار انتونيوني للامكان
التي يدور فيها التصوير الفلغري ، سواء ما ظهر من حوار
ملائم او النطقة الهمة او الكتان الذي اختاره لسكن الرجل
الترى الذي ظام فيه الحقلة ، وهو في الواقع عبارة من نادي
جوان في ماضي ميلانو ، بعد ان ادخل عليه انتونيوني قليلا
من المثيرات حتى يبدو الشيء الرئيس كأنه ممكن خاص .
لا شك ان هذا الفيلم قد دخل في عداد الافلام الخالصة التي
سبكرها كل منهم بالسينما . وقد اعجبني اهتمام اقلب نقادنا
سواء في الصحافة الوبية او الاسبوعية بهذا الفيلم ، لقد منحوه
باعتبارهم ذكر وتقدير ، وان كان التفرج العادي لم يربح
لهذا الاسلوب الجديد .



وال تجربة الأخرى التي جاءتنا من أمريكا ، هي الاخضرع
الجديد تود ٧٠ م . وهو آخر ابتكار في سلسلة الحسابات
الغيرة لتصير نظام العرض السينمائي وتغيير الشائعة ، بقصد
اجتذاب الزوار واستعادته بعد ان نجح التليفزيون في استقطابه
من فتراتهم لمساعدة برامجه على شاشته الصغيرة . وكانت هذه
الحاولات قد بدأت بالسيرامام عام ١٩٥٢ ، لم تلاها طدا
السينما سكوب عام ١٩٥٣ ، ثم طريقة التيرنايزيري (٢) عام ١٩٥٤
ثم ظهرت الطريقة الزائمة والغيرة عام ١٩٥٥ وهي طريقته
تود ٧٠ م ، وان كانت لم تصلنا هنا الا هذا العام .
وكان اول فيلم تم عرضه بطريقة تود ٧٠ م الجديدة فيسفر
« اولاهوما » عام ١٩٥٥ ، تلاه فيلم « حول العالم في ثمانين
يوما » عام ١٩٥٦ ، فيلم « جنوب الباسيفك » عام ١٩٥٨ ، وفيلم
« كان كان » عام ١٩٦٠ . ويتم الآن تصوير فيلم « كتيوارة »
بطريقة تود ٧٠ م نفسها ، الى جانب بعض الافلام الأخرى :

(1) ص ١٢ من عدد ابريل ١٩٦٢ من مجلة Films and Film
(2) لزيادة التفاصيل من طريقتي السينمائي والفيزيائيين
يمكن الرجوع الى مقالتي ص ٨٥ من عدد أغسطس ١٩٥٧ من
« الحلة »

المستشفى فتتار بذلك ، ثم ترى زوجها في ليرة مع فالتنينا .
كل هذا يتم في مزيج ممتاز من تقاطع القطب وحسرة آلة
التصوير وتغيرك الأشخاص داخل الصورة ، في السوتت
الذي لم يلم فيه بتصرفات بانى المصور وأنه لا جديد يحدث
في مثل هذه الحالات ، بل مجرد تكرار عمل للممثل السابقة ،
حتى القطة فالتنا تراها جالسة على الحشائش في ثبات امام س
لنعال لسماعت لا تنهى . وتترك ليدبا الحقلة في سيارة مسع
تاب لا يصره . والسيارة تسير بيده في الطرقات الملوثة ،
وتقف الى جوار لنقذ صغير لم تتحرك لالية . ونحن لا نسمع
شيئا من الحوار ، فالوجهان مرمولان عنا داخل السيارة والمطر
يتهم بمرارة على الزجاج الامامى ، ولكننا نحس بما يدور بينهما
وبما تترك ليدبا في داخل نفسها . ان ليلة من النعمة لم تصل
المشكلة . انها ستعود الى جيوفاني وستستمر في حياتها الربية.
ولنقى ليدبا مع جيوفاني وفالتنينا داخل إحدى حبيرات
المسكن الضيق ، ويتضام الثلاثة ، ان المخرج انتونيوني يعرهم
عنا كما تتحرك الاسماء داخل الاحواس الزجاجية . انهم
يتحركون ويتقاطعون داخل الحقلة ، لا يتكلمون أحيانا بل يتكلمون
بالفهم بعضهم الى بعض . هذا المشهد اديه بالياليه . تفصل
الامواج الزجاجية الكبيرة بين مثل واخر ، او يمتنعون على
مستويات اقنية مختلفة ، او يتحدثون النان في حين يركل منها
ظهور نحو الآخر . ان انتونيوني يتحكم في هذا المشهد الى أقصى
حدود الجمال الفني .

ويتترك الزوجان المسكن ويتجهان الى الحديثة الواسعة .
وتغير ليدبا جيوفاني بولفا توماسو وباته كال سبعا . ويتوصل
الزوجان في الحديثة على حين تستمر فرقة الموسيقي في مؤلفها
بالفهم من طرور الضيق . ونقرأ ليدبا خطابا سيق لجيوفاني ان
أرسله لها فلا يترك عليه . نحس باليداء ثانية ويمرود كل
شيء ، وباته لم تعد هناك اي حرارة في ملاقة ليدبا الزوجين .
ولماعة يعزلون جيوفاني ان يبادلها الفرام بالثرة ليست لها
ما زال هناك أمل . وهذا يعتمد منهما آلة التصوير بعيدا الى
الوراء .

ان فكرة انتونيوني على نقل الاحاسيس والمناخ تصوري
الوصف . وقد اهتم في هذا الفيلم بالانفلاذ من الجوار في الملب
والألف وكذا بالثقة الموسيقي التصويري ، ولما نستطيع الى
نقطة متكررة كما هو الحال في اغلب الافلام المساللة . ويتم
انتونيوني بالتفاصيل وتحريك الممثل اهتماما يبدو واضحاً في
تحريك الحضور المصورين في الحقلة وفي لمرادهم . وهو يقوم
بنفسه بمرامدة التفاصيل قبل التصوير . كان يمثل شخصية
سعر لاجدى الملائك ، او ينزع طرف بطاقة احصى زجاجات
الويسكي حتى لا يبدو جديدة ، او يلقي مشقة على مسند احد
المقاعد ، او ينتخب ويأط القلق الملبس لجيوفاني (١).

وبالنسبة للممثلين فال انتونيوني يكتفى بشرح أماكن وفهم
وتجاه حركتهم مع ذكر الاياديات والاشارات القوية ، دون ان
يتدخل فيما هو أبعد من هذا . وهو يتم باختيار مثليه
ولا شك أنهم قد ساعدوه بأدائهم المتأثر على نقل الاحاسيس
التي أرادها . ونعوض بالذكى عن النقلة الفرنسية بين مودم
التي قامت يدور ليدبا ، فالجميع يعترفونها الآن أحسن مشقة
أوروبية بعد دورها هذا ، وقد بدأ الفحروب الآخرون يتقاطعونها
نادية الادوار الرئيسية في أفلامهم . وحتى دور توماسو على
قصره فقد اذاع برنارد فيكي على أحسن وجه بالفهم من جملة
بالغة الايطالية ، فهو مخرج سينمائي اللتي . وقد جاء اختيار
برنارد فيكي لدور توماسو من طريق المصادفة . الا ان انتونيوني
يبحث في ذلك الوقت من يقوم بهذا الدور ، وكان فيكي في روما
لمشور حلة العرض الاول لفيلمه اللاتي الشهير « الكوري » ،
لنمنا تقدم الى انتونيوني ميديا اصحابه بالفيلم ثم عرض على
فيكي ان يمثل دورا في فيلم يخرجه انتونيوني . وقبل فيكي ،
واستمر يعلق الحوار بالاطيالية لمدة ثلاثة ايام مصاحبة جبار
لجبل . ويقول برنارد فيكي : « اي احد طريقة انتونيوني

(1) ص ٥ من عدد يناير ١٩٦١ من مجلة Sight and Sound



مقارنة بالمقاسات الفعلية
بين الشريط السينمائي من
مقاس ٣٥ مم إلى اليمين
وبه شريط صوت واحد
والشريط الجديد مقاس ٧٠ مم
الى اليسار وبه ٦ مجارى صوت
مقاسية أمام الاسهم
الصورة العادية ٢٤x١٦ مم
الصورة المجددة ٢٤x٣٦ مم



المحدودة . وهذا هو ما حدث عندما شاهدنا هنا فيلم ٩ حول
العالم في ثمانين يوما ، قبل ان تصل البثا الات مرض ٧٠ مم .
والبرنامج الاول الذي عرض علينا اخيرا من مقاس ٧٠ مم يشم
فيها قصورا ملونا يوضح الامكانيات الكاملة وراء هذا الاختراع
الجديد من حيث الابعاد والوجود في مكان التصوير نفسه من حيث
الصورة والصوت . وامتدّد ان نظام تود ٧٠ مم يؤدي الى سر
السينما نفسه ، فنحن نحس كأننا في زيارة مدينة الامامى لفل
وأنا نطلق في طائرة في السماء نسير الفايات والمناظر الناجية ،
لم تنتج أحد راكبي المونوسكالات وهو يتنفسق بسرعة خلال
الطرائق والمناحيات وهكذا . وبشباك نظام تود ٧٠ مم من
السينما بسهولة تنفيذه ، مما يسر حمل الافلام ووالية به ،
وهو ما لم يكن يتحده بالسينما ، التي اختصرت حتى الان
على الافلام القصيرة فقط ، كما يمتاز من السينما سكوب
بدقة الموضوع ، لان الصورة الأصلية في الشريط اكبر مساحة
كما سبق ان اوضحنا .

اما من ناحية الاستعمال وسدى تأثير هذا النظام الجديد على
تكوين اللقطات داخل حدود الصورة وعلى التمثل الفيلسي
وبالتى التواحي الفنية ، نلاحظ في ذلك مثل الافلام السينما
سكوب ، تماما ، يكون اكثر صلاحية للموضوعات الخيلية او
الاستعراضية ، او التي تعتمد على جمال المناظر الطبيعية
وتأثيرها في الفرح . أما الافلام ذات الموضوعات الجديدة لها
رائت نمد حتى الآن على المقاس العادي ، فهو اكثر ملائمة لنقل
الاحاسيس والتعبير عن طريق اللقطات القريبة وما الى ذلك .
ولا يمكننا - ننصرون ان يتم تنفيذ فيلم ٧٠ المليل - مثلا بطريقة
تود ٧٠ مم ، فانه يفقد عندئذ كل خصائصه الرئيسية ،
واخيرا لا يجب على نظام تود ٧٠ مم ، الا انه تطرأ لتقوس
التشاكسة الكبيرة ، تبدو الخطوط الانثية للنترج من
البكون وكثافتها مقوسة من منتصفها الى املى ، في حين
يبدو للنترج من الصالة كأنها مقوسة من منتصفها الى اسفل .
وهذا يجب لنتخذ العين بياضه ، وخاصة في حالة ظهور لقطات
ممتد يبدو فيها الاقن مقوسا .

.. وفجأة يحاول جيوثاني ان يبدلها القرام بالقوة



والطريقة اسمها الاسمى (TOOD-AO) ، تود سببة الى
مايكل تود ، (AO) سبة الى شركة اميركان اوبتيكال . وتهدف
هذه الطريقة الجديدة الى تعظيصة شاشه كبيرة ، قريبة في
مساحتها من شاشه السينما مقوسة ايضا ، مع المحافظة على
وصح الصورة بالرغم من اتساعها . هذا الى جانب استعمال
نظام خاص في الصوت للايعاد بان المنترج موجود فعلا في مكان
تصوير الفيلم .

ويستند وضوح الصورة على الشاشة على استعمال شريط
سينمائي مقاس ٧٠ مم اى شمع مرض الشريط العادي ، مما
يجعل مساحة كل صورة في الفيلم تصل الى ١٢ مم x ١٢ مم اى
١١ سنتيمتر مربع ، اى قدر مساحة الصورة في الفيلم
العادي ثلاث مرات وربع المرة ، ويستعمل نظام تود ٧٠ مم عدسة
واحدة للتصوير على الفيلم الـ ٧٠ مم ، وهي عدسة ذات زاوية
واسعة تصل الى ١٢٨ درجة وهي اقصى زاوية يمكن ان تلم بها
عين الانسان في وقت واحد . على ان هناك الى جانب هذه
العدسة عدسات اخرى لافراش اللقطات القريبة والمنظمة في
البعد وما الى ذلك ، لها زوايا ٦٤ ، ٤٨ ، ٢٧ درجة .

اما من نظام الصوت الخاص بتود ٧٠ مم فهو يتكون من ستة
مجارى منفصلة للصوت مسجلة معنطيسيا ، ثلاثة منها على كل
جانب من جانبي الصورة على الشريط ، ولتقليل في اثار الاهتزاز
بسبب ميكبرات للصوت تحيط بالنترج من مدة جهات للايتعاد
بالصوت الجسم وهكذا يتم التأثير المطلوب : صافية كيبسيرة
مقوسة لتشكل حيزا كبيرا في مواجهة النترج ، تسقط عليها
صورة واضحة تمام الموضوع ، وصوت مجسم يحيط بالنترج من
كل جانب .

وزيادة في تسهيل انتشار هذا الاختراع الجديد ، فقد صممت
آلات العرض الجديدة لكي تقوم بعرض كل الانواع التالية من
الافلام :

- ١ - افلام من مقاس ٧٠ مم ومزودة باى عدد من مجارى
الصوت المختطية .
- ٢ - افلام من مقاس ٧٠ مم ومزودة بشريط صوت عادي
واحد .
- ٣ - افلام سينما سكوب او اى نظام معادل مزودة بأربعة
مجارى صوت معنطيسية .
- ٤ - افلام سينما سكوب او خلالها مزودة بشريط سموت
ضوئى .
- ٥ - اى شريط للشاشة البثوارمية العريضة سواء كان
مزودا بشريط صوت معنطيسى او ضوئى .
- ٦ - الفيلم العادي من مقاس ٣٥ مم .
- ٧ - الفيلم الجسم المسجل على شريط واحد .
- ٨ - الفيلم الجسم المسجل على شريطين منفصلين في الوقت
نفسه .

وفي الامكان طبع نسخ سينما سكوب من الافلام الـ ٧٠ مم ،
زيادة في تسهيل تداولها في دور العرض ذات الامكانيات



معارض الشهر

يقدمها : رمسيس يونان
فؤاد كامل

بقاعة الفن للجميع

والله إن الصعابة أن ننتج أو نستطيع هذا الاتجاه الجديد في الفن ، الفنان لا يختار أسلوبه اختياراً ، وإنما هو يفرس عليه بالأحرى فرساً ، يتحكم عوامل تسمية عدة ، منها وزناً عامل الأداة . وهذا ينطبق على القديم كما ينطبق على الحديث ، فلم يفتقر أتناق المصري القديم ، ولا المثال الهندي ، ولا المثال الغربي ، ولا المصور البيزنطي ، تلك الطرز المختلفة التي تسمت بها أعاليهم ، وإنما هذه الطرز قد تولدت حصيلة قوى حضارية وثقافية وروحية شتى ، لا يكاد يكون للفرد الفنان بها غير نصيب القوة المبلورة .

وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفن التجريدي الحديث ، فهو لم يوجد لأن فناناً من الفنانين شاء أن يوجد ، إنه ليس اختراعاً ، ولا اختلافاً ولا نزعة طرات على فرد أو مجموعة من الأفراد ، وإنما هو - كشتي الأساليب الفنية التي سبقت - وليد التاريخ ، بما في ذلك من تاريخ الفن نفسه ، ووليد العصر الذي نشأ فيه ، بكل ما في هذا العصر من إبداعات ظاهرة أو خفية .

ولسنا الآن بصدد البحث في شتى هذه العوامل التي أغصت إلى نشأة الفن التجريدي (وهو مطلب على كل حال غير ، إذ من يستطيع أن يصعد المسائل التي أدت إلى ظهور الطراز المصري القديم مثلاً أو أساليب عصر النهضة أو المدرسة الرومانسية ..) ولكننا نريد فقط أن ننوه بأنه خلال الخمسين أو الستين سنة التي مرت منذ بداية الحركات التجريدية أو شبه التجريدية الحديثة ، ظهرت تيارات عدة تفكرنا إلى حد كبير بالاتجاهات المختلفة التي وجهها الفن في سابق العصور ، فهناك مثلاً تيار تجريدي يشتم بمسحة كلاسيكية ، إذ يقوم على الحساب والهندسة في تنظيم الخطوط والمساكنات وتعليقها بدقة ، وهناك تيار ثان يشتم بمسحة رومانسية ، إذ لا يفتقر إلى التنظيم الهندسي بل يفر ما يعني بخلاف الجيو التناحري ، وهناك تيار ثالث يشتم بمسحة تأريخية ، بحيث لا تكاد نرى خطأ ولا حداً واحداً ، وإنما ترى لمسات صفراء ، مختلفة الألوان والدرجات ، تنتشر في أنحاء اللوحة ، متناثرة حيناً

التجريد درجات واتواع ، فهناك درجة من التجريد لا يمكن أن يخلو منها عمل فني ، مهما بلغ الترابيع من مظاهر الطبيعة ، والا كان الفن منه يرمي لذلك أنه لا كان الفن لغة وليس صورا متسوخة ، كان لابد للفنان أن يصور في الانسكاس والآلوان المتغيرة أو المستوحاة من الطبيعة - ولذا فالفن حيلة اللغة ، التي تسميها طرازاً في الفنون الجميلة ، (أسلوباً في الفنون القوية ، وهو متعلق يختلف على الاختلاف عن منطق الطبيعة ، لأنه لا إذا امتنعنا أن الفنان جزء من الطبيعة ، وأنه مهما الفرق في الطيف ، إنما ينطق لذلك بسلطانها ... ولكن أيا كان الأمر ، فالفنان يستخلص ويختزل ويضيف ، وكل ذلك ضرب من التجريد .

ولما كان تطور الطرز والأساليب ، ما هو إلا الوجه الظاهر لتطور الفاسمين ، فلنا أن نقول : إن تاريخ الفن هو تاريخ هذا التجريد : فقد جرد الفنان المصري القديم الذ خلع على صورة الإنسان مسحة من الطود ، تخيل أنها تنكس خلود نظام الكون ، بما فيه من صور دنيوية متطورة وصور شيطانية أو قسسية غير متطورة . وجرد الفنان الإغريقي إذ فرغ على شكل الإنسان نسبياً متشعبة ، تصور أنها كتل الأمل في التوافق والسلاسة والانسجام ، وجرد الفنان الهندي إذ رطب حياة الإنسان بملحمة البحار والقابات والحيات : الحيوانات الكاسرة والطيور البرية ووجرة الافلاك وما بين الافلاك من هوية ليس لها قرار ، وجرد الفنان الصيني والبيزنطي إذ طهر الأجسام من دنيويتها ليقترب بها ما يمكن من عالم الأرواح ، وجرد الفنان الفارسي إذ أحال دنيا الإنسان طرباً وأنا وصفاً .. غير أننا في جميع هذه الاتجاهات لا نلتقي إلا بالوان من التجريد التبيسي ، أما التجريد المطلق فلم يعرف إلا في العصر الحديث ، وذلك فيما عدا الفنان الزخرفي الذي مارسه الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ ، وأمدح فيه الفنان العربي إيماء إبداع ، وفيما عدا التجريد الملهامي الذي كان في العصور القديمة والعصر الوسيط بمثابة الفن الذي تحت التصوير .



أعمال مصطفى الأرنؤوطي ، وتيار رومانسي كما في أعمال فلاد كامل ، وتيار سريالي لدى جيد الهادي الجزائر ، وتيار تعبيرى في أعمال حمدي خميس ، وتيار يتأرجع بين التعبير والزخرف في أعمال صلاح طاهر ومارجوليفون ، وتيار يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية في أعمال أبو خليل لغلي ، وهكذا ...

وعنى عن القول أن التجاذب الفنان الى التجريد ، ليس في ذاته ضمانا للقيمة انتاجه . الواقع أن اللوحات التي يشهدها هذا المعرض تتفاوت في قيمتها لغاونا كثيرا . ولكن المشاهد يحتاج أولا - فيما يتعلق بمسألة الانجذاب الى الفن - أن يحدد بصره وبصيرته على رؤيته ونشئته ، قبل الاندماج على نقده وقبوله .

وهسيس يونان

ومتابعة حينما آخر ، فتذكرنا بذلك البيانو في تناسها الجهر أو السريع ، وفي أدائها أن انغلافها ، وهناك تيسار رابع يسمى بالتصيري ، وهو أشبه في روحه بالأدب الدرامي الصنيف أو الموسيقى اللاتينية ، أو ينتم بالحصة والإفصال ، وتنفذ ضربات الفرشاة على سطح اللوحة ... وباب التجديد لم يوجد بعد في ميدان الفن التجريدي ، فقد ظهرت في السنوات الأخيرة وما زالت تظهر تيارات أخرى .

وفي معرض الفن التجريدي القائم بقلعة الفن للجميع - وهو فيما يعتقد الأول من نوعه باستثناء معرضي آخر الجيم من بضع سنوات بقلعة « كولتورا » ولقب عليه بهذا اللابع - يرى المشاهد أروافا شتى من التجريد ، حتى لا يكاد يتشابه اتنان من الصارعين ، فهناك تيار كلاسيكي يتمثل على الأخص في

انتشار : لأبو خليل لغلي

لعله انتشار الأخبار على موجبات الآتي ، أو ديبب النشوة داخل الأطراف



صالون انبلييه القاهرة الخامس

أو مدارة ، أو تقليد لاتجاه على آخر ، على أننا قد لاحظنا -
والحق يقال - شيئا من التهاون في قبول عرض بعض الأعمال
الفنية من مستويات ، محدودة القيمة ، ومتارة بمواصفات
تتجزئ - في رأينا - عن التجهيز للنهضة الفنية .

وكم كنا نود لو أن عدد العروض اختصر إلى النصف ،
وخاصة أن قائمة العروض قليلة ، لا تتناسب مع كثرة اللوحات
والتماثيل وقطع الخزف ، القديمة من ستة وثلاثين ألفا ، مما
أدى - أحيانا - إلى حشر الكثر مع القليل من أعمال محمد
ناجي ، على كامل الدبيب ، وعيسى يونان ، صفى الجياخني ،
نحية سليم ، منير كتمان ، رافع فريد ، أحمد بهاء الدين
الصاوي ، سعد الحامد ، عابدة شعاعة ، فتحي البكري ، غت
نجر ، جلالية سري .

ونحن إذا كنا نؤمن بأن للفن التشكيلي رسالة أسما في مجرد
الدعاية أو الترفيه ، وبأنه ليس مجرد زخرفة أو زينة ، بل هو
رغبة فنية في التناقص ، تستلهم أعماق القوانين في الطبيعة
والإنسان ، كما نؤمن بأن لغة الفن يجب أن تفلح حركة طليقة ،
فلاننا على يقين بأن الإنسان العربي اليوم ، في سبيله إلى خلق
نهضة فنية جديدة نرجو أن يسير جماعة الانبلييه إلى الأمام في
الرد السامع أن شاء الله .

فؤاد كامل

لقد جد الكثير على عرض صالون انبلييه القاهرة هذا العام ،
وتلقى فيه الكثير . فبيد أن اللجنة الفنية المسئولة عن تنظيم
الصالون هذه المرة الخامسة ، قد دخلتها عناصر شابة جديدة ،
بدأت تنحرف ، وهي مدركة معنى المسئولية الفنية ، في تعييق
الوعي الفني بالنسبة للفنان ، وللجمهور على حد سواء .
لقد كسنا الجهد ، الذي نشكر عليه اللجنة ، لرفع المستوى
الفني والفكري ، في محاولة استبعاد الإنتاج الريكيك الرتيب ،
الذي لا يقوم على وعي بعمليات العمل الفني . به أن فنجونا
منه طوال السنوات الماضية . ذلك الإنتاج الذي يعكس القمع
للفسوخ ، وفقر الأدب ، والتقليد بين مذهب ومذهب ، والفقر
من اتجاه إلى اتجاه . حتى كاد يصل بنا الأمر ، إلى ضياع
شخصية الفنان العربي المعاصر ، وتضليل نموها المستقل ، وكاد
يصبح صالون انبلييه السنوي ، فرصة للوجود والإعمال
الشنيعة . أعمال الفنان لكنه ، وأعمال الجمهور القليل منه .
أما اليوم ، فلاننا نلج في اختيار العروض ، وتسييقها ،
محاولة جادة لإعادة الاهتمام بالتقويم الفني السليم ، ونترلف

في اللاجاذبية : لمصطفى الأرنؤوطي

تجريد هندسي يقوم على الدوائر والخطوط المستقيمة . ولكن شيئا مائتدرك ، وشيئا ما يتراعى كالشيخ سايحا في الفضاء .





صمت الاشكال : لغزاد كامل

جو عاصف ينثر بالبرق والرعد ، وتأتى عن ابواب حرمه
أو حلق بليم

« امرأة » : لرناب صديق (١٩٤٣)

رسم بالقلم الرصاص

مما يؤمن صديق العلم ، ويرسم الاحساسات التي لمسه
في وداعة وأمانة ، دون انقاص في التفاصيل ، بل الاهتمام بالاركان
الحية . الشعر الكثيف الطلعة المشرقة ، ثانيا الرداء ..
كلها كالمطار المفرح ، يخلق صبيحا ديناميكيا ، ينتشر ويتطور
الى تركب سمعوس ، يتسع ، ليتوازن فيه الفكر والوجدان ..
هذه اليد المثقلة بالاشجان ، ترفع الكأس الصغيرة ، كي نحس
البحر الاسمي .. اما اليد اليسرى ، فوجهة رقيقة .. وكل فيها
من حكمة حالية ، هز العين ، وتضطر مطرا .

« تكوين » : لآنور كامل (١٩٦٢)

لوحة زيتية

اتجاه يستمد بنا تماما عن الصور التقليدية السائدة ، ولا
يفرض علينا اطارا معيناً للرؤية .. تجديد الشكل والمعنى هنا ،
أصل في كيان العمل الفني ذاته ، يستمد وجوده من عالم غير
عالم المثلثات الظاهرة ، ليسجل لحظات الإلهام الداخلي ، ويكشف
لنا عن مواطن الجمال الخائفي .. وكان الحان استوائنا الناضجة ،
تلمس الضوء ، وتضيق مع اللهب المقدس ، هيكل أسطورة
جديدة ..





الى أين توجه القصة؟

تدريه جيد

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوي

واجزاء للفراغ ، ولهذا نعتوها بأنها مجرد آلة للقراءة .

ويخلص المؤلف من هذا الفوضى الى بيان اتجاهات القصة في الأدب الفرنسي . فيرى أنها أخذت اتجاهين : الأول هو الحكاية الفرنسية الكلاسيكية وتقوم على التحليل النفسي المتعلق خصوصاً بمشكلة الزواج « وإلّا مثال لها رواية « أميرة كفيف ، التي شاهدها لها عرضاً سينمائياً في مصر منذ أسابيع . ويتهلها اليوم قصص موريك وجاك شردون . والنوع الآخر هو قصة البحث أو الخلق وتبدأ من مارسل بروست حتى ناتاليا سروت وهو : قصص الأفراد ، وقصص الجماعات ، ولكنه في نظر المؤلف لا أساس له ، لأن الذي يهنا ليس الفرد بما هو فرد ، بل الفرد بوصفه ذاتاً واعية مشاركة في أحداث الدنيا . وعلى ذلك فشكل فرد إنما يوجد في موقف أساسي اجتماعي لا سبيل له الى التخلص منه الا باستقالة نهائية من الدنيا . ولهذا يفضل التمييز الأول . وخصائص النوع الأول منه ، وهو القصة الحكاية على الأسلوب الكلاسيكي هي أن فيه مزجا بين الخيال وبين الترجمة الذاتية الزائفة . ونذكر من نماذج هذا اللون : « أوبرمن » لسيناكور ، و « كورين » لمدام دي سستانل ، و « أدولف » لبينجامان كونستان ، و « الشهوة » لسانت بييف ، و « دومنيك » لفروممنان ، و « المولن الكبير » لآلان فورنييه و « الباب الضيق » لاندريه جيد .

هذا كتاب (1) يثير مشكلة حية تعني الأدب العربي كما تعني سائر الآداب في العالم لأنها مشكلة فن أدبي كان له مكان الصدارة في هذا القرن بين مختلف فنون الأدب . وقد دخلنا فيه حديثاً ولا نتحسج اتجاهات أدبائنا فيه ، بل لم يتضح بعد مفهوم وحدوده ، ولغته وأصاليه ، وموضوعاته وكيفية معالجتها . ولا يقتصر الأمر في هذا قليلاً ، بل يمتد هذا الفوضى الى هذا اللون من الأدب كله / والأسبوع في هذا أن فن القصة أكثر فنون الأدب مرونة : فلا قواعد ولا حدود ، بل الصورة والشكل كلاهما على حسب مزاج المؤلف ، ومن هنا رأيتنا يبالغ أخطر المسائل وأشدّها تعقداً ، ويصور أنماطاً من الناس لا حد لتفاوتها ، وتستخدم فيه أساليب متباينة ، وأحياناً لا يستخدم أي أسلوب .

وفي غمار عدم التحديد السائد هذا تنطلق بعض التحديدات على استحياء . فمنهم من يقول إن الذي يميز القصة من المقالة والشعر هو أنها تتضمن شخصيات تهتم فروعها الفردية ، والذي يميزها من المسرح هو أنها تلقى على هؤلاء الأشخاص أضواء غير مألوفة الكلمات والحركات . وقوم آخرون ، مثل الناقد المشهور البريبيدوف Thibaudet يقول إن قراءة القصص هي وتدخين التبغ الرذيلتان الوحيدتان الجديتان اللتان عرفتهما الإنسانيّة منذ العصر القديم . فالقصة كتدخين التبغ : مجرد تسليّة

Pierre Boidieff : Où va le Roman ? Paris, 1962. (1) Editions Mondiales. Pages 809.



فاليري



سارتر



كامي

دارك « لشارل بيغي Péguy » و « قوت الحواس » (الأقوات الأرضية) ، لو ترجمناها حرفياً) لاندريه جيد و « أمسية مع السيد تست » ليول فالري وأعمال كلوديل الأولى . فحدث تحول جديد في التعبير كان بمثابة « بلورة برجسونية » اطرَح فيها اتجاه النزعة الطبيعية الى معالجة أحداث القصور على أنها كميات خاصة - تحسبها كما تقيس الكميات ، مدعية أنها تستطيع انضمامها لقوانين عديدة - ومن ناحية أخرى بدأ تأثير نيتشه في سائر أوروبا وهو الذي دعا الى عدم تعجيد العقل النظري ، لأن « العقل المجرد لا يمكن أن يحل محل الحياة » - فقامت النزعة الحيوية ترفع نواصيا في كل الاتجاهات .

وفي الوقت نفسه قامت حركة لتحرير الادب من سلطان الأخلاق - فبالإس لم تكن العقيدة ولا

ومن الواضح في تطور القصة الفرنسية أن « الشخصية » هي ملكة القصة . ولا يقتصر بالشخصية مجرد الأشخاص الذين يذكرون فيها ، بل البطل الذي يسودها . والقصص يتناول كما يقول أندريه جيد كل الأحداث القريبة في مصير الشخصية وما عرض لها من سعادة أو شقاء ، وما ارتبطت به من علاقات اجتماعية - ربما تتأزعا من وجدانات ، أكثر من أن يتناول ما يليه وجدانات ، وبعبارة أخرى لا يهم القصص من البطل إلا التوافق والارتباطات الاجتماعية التي وقع فيها وارتبط بها .

وبعد انتصار النزعة الطبيعية في القصة على يد زولا الذي رأى أن فن القصة ليس إلا كفن الطبيب ، فما عليه إلا أن يلتقط الوقائع من الطبيعة ، ثم يدرس جهاز الوقائع محدثاً فيه ترميمات للظروف والأحوال والبيئات ثم يبين ما يترتب على ذلك من نتائج متعلقة بنفوس الأشخاص ، ولهذا تصدق على مذهبه الجملة المشهورة التي قالها استالين (الزعيم الروسي) - حين قال « أن القصصيين هم مهندسو النفوس » - نقول انه بعد انتصار هذه النزعة ، بدأت القصص ذات النزعة التحليلية الباطنة ، التي كان من أوائل السبل زعمائها بول بورجيه ثم جوريس كارل ويسمانس

Huysmans

وفي الوقت الذي بدأت فيه فلسفة جديدة في العقد الأخير من القرن التاسع عشر هي فلسفة برجسون ، بدأت لفة جديدة نجدها في « سر الإحسان عند جان



مارو



موريس

هذا القرن ، جيل برومويوس يريد للادب أن يصور الأشخاص في صراع مع القدر الاجتماعي ، أن يصح هذا التعبير . وأثرت في انشاء هذا الاتجاه تجربة الحرب العالمية الأولى . فرائنا أرنست يونجر في ألمانيا وموتريان ومالرو في فرنسا وهمنجواي في أمريكا يستخلصون من الحرب تجربة فلسفية يضعونها في تصوير الشخصيات ، فأصبح البطل في منزلة وسط بين المقاتل وبين المفار اليائس ، أي أصبح هو المفار المقاتل الذي يريد أن يصارع لتحقيق مذهب أو سياسة في المجتمع وفي الدول . وهذا الضرب من القصص يصور الإنسان على أن همه الأول هو أن يعمل لا أن يعرف نفسه ، ومأساته هي في اختيار أهدافه أكثر منها في مماناته لمواطفه . ومن هنا كان للحرب ، أهلية أو محلية أو عالمية ، دورها الحاسم في هذه الروايات . ونشير خصوصا إلى أندريه مالرو (وزير الثقافة الحالي في فرنسا) الذي لم يقتصر على وضع أشخاصه في مواقف ، بل وضعهم في عمار ثورات جارية كبيرة ، يخوضونها كفلاسفة في التاريخ وفلاسفة في النزعة الإنسانية . فاعتقلنا عند أندريه مالرو من الاستبطانات الفردية والتساميات الجمالية عند برومست ، والأعيب اللغوية عند جان جيرودو وبول موران . ولم يعد الإنسان **فقط** ، مجموعة البائسة من الأسرار ، التي استغلها القضاة جهودهم في إكثانها ، بل الإنسان هو الكائن الفاعل المريد ، الذي يفعل عن إيمان ويريد عن عقيدة ويستهدف غاية في الحياة يضع كل قواه في خدمة تحقيقها . ولهذا يقول البيريس أن الأبطال الذين أبدعهم خيال القصص في تلك الفترة كانوا من فصيلة برومويوس : مفارين ، ينشئون مصيرهم في خلوة ، ثم ينقضون على الواقع يحاولون قلبه أو إحداث تغييرات حاسمه فيه . ومهما اختلفت مذاهب القاصيين ومشاربهم : كامي ، برنانوس ، أنوي ، سارتر ، أراجون أو مالرو - ونزعاتهم جميعا متضاربة بل متعادية متضادة ، فإنهم يشتركون جميعا في تصوير البطل المفار المتمرد النشئ - أو في التقليل : المشاركون الفعال - في الحركات الثورية الكبرى والانقلابات الاجتماعية الهائلة .

وانقلب الأسلوب تبعاً لذلك . فبدلاً من الوصف الذي يمهّد للحث ، لم يعد يهم غير الفعل وتتابيع الحوادث .

المجتمع البورجوازي يسمحان بإطلاق الأخلاق ، ولا يعطيان الكتاب الحق في الاستقلال عن نوااميس الأخلاق الشائعة . وكانت البورجوازية تنظر إلى الأدب على أنه خدمة بالأجر ، فالأدب شأنه شأن الخبير ، تستشير في شئون القلوب ! ومن هنا كثرت موضوعات الزواج والمصلحة . فالتجته حركة التحرير هذه إلى جعل الأدب يتناول موضوعات أخرى ويطلق الوجدانات والعواطف من عقالها ويكشف عن كل ضروب الشقاء الإنساني . و زالت في الوقت نفسه ألوان الحرام الاجتماعية والأخلاقية تحت ضربات مذاهب « الدادا » و « السريالية » ، وفتح فريد مجالا هائلا هو أرض اللاشعور البكر المنداء . فأنجبت « السريالية » آثارا أدبية نالت شهرة في ذلك الوقت . واتخذت أسلوبا خاصا في التعبير هو « الإملاء » . يوحى من قول باطن يلقى اللاشعور واتجه الكتاب إلى داخل نفوسهم يستوحونها أكثر من أن يستوحوا البيئة والمجتمع . واحتقروا الواقع ، فكما يقول أندريه جيد : « إن السمة المميزة لجيلنا هي استنكار الواقع » .

وفي الاتجاه الجديد نفسه سار مارسيل بروست في فرنسا فكفكا في النمسا . وأهمية بروست هو أنه وضع ميتافيزيقا وراء قصصه المسلسلة بمثنون : « بحثا عن الزمان الضائع » ، هي **في** **الزمن** **الزمني** الحيوي الذي هو بمثابة بعد وجودي وعلمية يكون منها الأشياء واستعان في ذلك بنظرية الزمان الحيوي ونظرية الذاكرة عند برجسون . فكان يكشف من خلال جملة - نفسية كاملة يتاريخها وذكرياتها ومازسج فيها يرغم الأحداث .

أما كفكا فرجل حافل بالفلك ، يمثل عقيدة أوديب . فالعالم عنده عالم مثلث : في القسم الأول منه كان يحيا حياة العبد ، وفي الثاني كان يحيا أبوه وحده يتحكم ويأمر وينهى ويغضب ، وفي الثالث مكان أحلامه . ومن هذه التجربة راح كفكا يكتب قصصه : فالقصة عنده يجب أن تقرأ كما تقرأ الكتابة المائية في أوراق النقد . والحوادث فيها مجرد علامات وضعها طوال القصة مخرج مسرحي اللا معقول . فالعالم لا معقول ، وعمل القصص أن يكشف عن هذه اللامعقولة في كل الأشياء والأحياه والأهداف .

على أنه تلا هذا الجيل الذي يمثله برومست وكفكا جيل آخر في السنوات العشرين من

بشرط أن يعالجه معالجة أمر غريب عليه وكسائه في الوقت نفسه هو ذاته . فراحوا يواجهون القصة الكلاسيكية على هذا الأساس ، واحتقروا الواقع والعالم الواقعي .

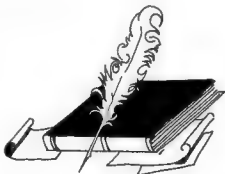
وانتهى المؤلف من هذا الاستعراض الى تقرير أن القصة الفرنسية اليوم في أزمة . فقليل من القصص يستحق البقاء ، ولاشيء منها ، حتى ولا تلك التي أوحى بها الحرب والثورات (مالرو ، سارتر ، كامو ، سيمون دي بوفوار) يمكن أن يقارن بالأعمال الراسخة التي أنشأها جيل الرمزيين (بروسيت ، جيد ، كولت ، رومان رولان) . كما أن كثيرا من الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب الأخيرة إنما يتابعون تجربة أسلافهم ، مثل جان جينيه Genêt وصمويل بيكيت ، وجوليان جراك ، وروجيه فايان Valland أو يتابعون تيار القصة التقليدية ، أو يحاولون أن يرفضوا الأنبياء (الكرونيك) الى مستوى قصصي ، كما نرى عند روجيه بيرفيت Peyroffite (وصرح جروسار) .

ولكن ندرة القصصيين الجديرين بهذا الاسم الآن ، وانصراف كثير منهم (سارتر وسيمون دي بوفوار) الى المقالات أو المسرحيات ، وسكوت كبار القصصيين مثل مالرو وموريك وروجيه مارتان دي جال ، والاتجاه الى استهلاك الوعي من أسئلة عبر الحدود مثل غفكا وحنفي جواي ، ولورنس دول - كل هذا لا يجعل المؤلف يعيش من حال القصة في فرنسا اليوم ، بل لا يزال يؤمن بالقصة الفرنسية ومستقبلها .

ثم كانت الحرب العالمية الثانية . فكانت تجربة اليأس والقلق واللامعقول . وضرب على هذه الأوتار الثلاثة خصوصا سارتر وكامو . فالإنسان لا فائدة في حياته ، وماهو الا ميت تأجل تنفيذ حكم الموت فيه ، ولكن لا أمل في إنقاذه . والعالم لم تعد ثم ضرورة لوجوده . انه لا معقول ، وإنما وجه المرد نظره ، الى اللا معقول يسم الأشياء كلها .

غير أن هذه التجربة الأسبانية أنتجت اتجاهين متضادين : الأول التمرد الميتافيزيقي والأخلاقي ، والآخر إياه الأشكال التقليدية للفن والواقع المحسوس وعدم ثقة بقدرة النفس الإنسانية . ويمثل الاتجاه الأول سارتر والبير كامو ومن ضرب على قاليهما . انهما قصصيان أخلاقيان لا يفصلان اتجاههما عن الانخراط المباشر (أو الالتزام كما شاع عندنا) في خدمة الإنسان . وقصصهما تعبر عن اتهام مثلث : اتهام ضد المجتمع الظالم ، وضد الحضارة المنافقة ، وضد الأحوال الإنسانية نفسها . وظهر هذا الاتجاه عشية الحرب العالمية الثانية في رواية « رحلة الى نهاية الليسل » لسليلين Céline ورواية « الفتيان » لسارتر . وغداة الحرب كان هو الاتجاه السائد .

والاتجاه الآخر اقل نزعة فلسفية ، وأكثر احتفالا بالجانب الأدبي الخالص في القصة . ونحن هنا نرى احتفالا بفنية « تكنيك » القصة . كما رأينا عند البعض منهم خروجا على كل قاعدة . وعندهم أن لا حاجة بالقصص الى البحث عن موضوع ، فمادام يعيش ويوجد ، فكل شيء موضوع صالح للتقصص



- الدكتور شكري محمد عياد
- جلال السيد
- غالى شكري
- محمد عبد الله الشفقي
- هدى حبیشه
- عبد العزيز حمودة



أثر كبير في تنظيم الدراسات الحديثة ، وهو من لمة يدخل دراسة الأساطير في دائرة اهتمامه بوصفها معيرة من معتقدات الإنسان البدائي .. ويشير بعض علماء « تاريخ الدين » و « الدين المقارن » (نذكر منهم جين هاريسون و ألسنورد و راجلان) إلى الارتباط الوثيق بين الشعائر والأساطير .

على أنه إذا كان علم « الدين المقارن » يستعين بدارسة الأساطير لتفهم عقائد الإنسان البدائي ، كما يستعين بعلم الآثار أو علم الأثروبولوجيا للفهم نفسه ، فإن ذلك لا يجعل دراسة الأساطير « الميتولوجيا » فصلا في تاريخ الدين ، فالواقع أن الميتولوجيا لا تعني إلا باللغة التي تترجم الشعور البدائي إلى معان منطوقة ، في حين أن تاريخ الدين يبحث عن دلالة هذه القصص على عقائد أصحابها ، وهكذا تعني الميتولوجيا بالجمع والتصنيف على حين يعني تاريخ الدين بالتحليل والتفسير . والواقع أن فكرة التطور التي ربطت بين الميتولوجيا من ناحية وبين تاريخ الدين والدين المقارن من ناحية أخرى ، هذه الفكرة تعد جديدة في تاريخ الدين والدين المقارن ، فليس قام هذا العلمان في أول نشأتهما على السرد الموضوعي للأحداث الموصوبة فحسب ، ومن أحسن الكتب التي تمثل هذا الدور في حياة العلمين ، كتاب ينظر به أرتان العربى والثرأت الإنسانية عامة ، وهو كتاب « المل والتحل » للشهرستاني الذي عاش في القرن الرابع والخامس الهجريين

وهكذا نرى أن سليمان مظهر حين عرفى « قصة العقائسة » بعد « الأساطير » قد تابع اتجاه واحد في التأييد ودراسي في الوقت نفسه ما بين المراسيتين من تأييز . بل كتابه الجديد يعد ذلك درجة من التنظيم والاستيعاب ترفعه فوق الكتابتين السابقتين ، فقد أكتفى في هذه الكتابتين بعرض نماذج من الأساطير انتهت القصصية فحسب ، دون أن يميل جهيدا لاستيعاب أساطير القلم واحد ، أو حضارة واحدة ، فكتاب علماء الأساطير ، ودون أن يحاول تصنيف الأساطير على حسب



قدم سليمان مظهر صورا من معتقدات الأمم قديما وحديثا ، شرقا وغربا ، في كتابه السابلق « أساطير من الشرق » و « أساطير من الغرب » وما هو ذا يقدم لنا « قصة العقائد » في كتابه الجديد « بين السماء والأرض » . ولا شك أن تلمة اختلافا بين « العقائد » و « الأساطير » . ففي المقاليد من عناصر الفكر بقدر ما في الأساطير من عناصر الخيال ، ودور العقائد في صنع الحضارات العليا يقابل دور الأساطير في صنع الحضارات البدائية . على أن هذا الاختلاف نفسه يشير إلى الجامع بينهما ، فكلاهما ينتمى إلى قوة الإيمان في نفس الإنسان وكلاهما يفسر لمعدا اللغز المريب : لغز وجوده في الكون . وهكذا يمكننا القول : أن دراسة الأساطير هي المقدمة الطبيعية لدراسة العقائد دراسة علمية ، وهذه الدراسة هي موضوع ما أصبح يعرف اليوم باسم « علم الدين المقارن » تارة ، و « تاريخ الدين » تارة أخرى . فهذا العلم ، ككثير من العلوم الإنسانية الأخرى ، يقتبس من علم الحياة فكرة « التطور » التي كان لها

المسيحية بالإسلام أيضا ، ولستانلاند أمين الغزولي رسالة طويلة في هذا الموضوع ، وكذلك الأمر في آثار الفرق الإسلامية بالسور المسيحية التي بقيت آثارها في الشام والعراق إلى عصر انتشار الإسلام ، ولعل رسالة « خلق القرآن » التي أثارها المنتزعة لم تكن لتثار لولا الخلاف بين الفرق المسيحية حول طبيعة المسيح ، فأصدر المنتزعة على القول بأن « القرآن مخلوق » واعتبار ذلك أصلا من أصول العقيدة يبدو أمرا غير مفهوم إلا إذا قارناه بقول أريوس أن المسيح مخلوق .

الدكتور شكرى محمد عياد

الدكتور محمد أنيس

مفاهيم طرية من تاريخ
الرحيم مصطفى كامل

إن تاريخنا (١) القومي يحتاج إلى دراسة علمية متأنية ، تعتمد على الوثائق والمصادر الثابتة ، لا على الأفراد الشخصية والآراء الذاتية التي انتمست في معظم ما كتب من تاريخنا القومي .

وهذا الكتاب على سفر حججه يلقى ضوءا على شخصية مصطفى كامل وأهله جديدا مؤلفه من فرنسا وناقضه مصطفى عيسى الثاني وذلك في فترة هامة من حياته نجدها غامضة في كل ما كتب عنه على كثرة .

ويحتوي الكتاب على لمحات شرة رسالة - يبدأ تاريخيا من ٨ من يونيو عام ١٨٨٥ حتى ١٩ من فبراير عام ١٨٩٦ - منها ثلاث عشرة رسالة من مصطفى كامل إلى صديقه عبد الرحيم أحمد الذي كان يعمل وكيلًا للادارة العربية بالبحرية السنية ، وكان حلقه الاتصال بين مصطفى كامل والغدوي في ذلك الحين يوترقيران مرفوعان للغدوي من مصطفى كامل وبلاغات خطابات من عبد الرحيم أحمد إلى مصطفى كامل . وقد كانت علاقة الغدوي بـ مصطفى كامل محل جدل ونقاش بين كتاب التاريخ - التي التي أكتفه هذا الطغاط - فقد كان أصدقاء مصطفى كامل ينظرون هذه العلاقة دون فهم لطبيعة المؤلف ، وخصومه يؤكدها من خلال زرع الانحياز لهم لتليل قدره - فنجده أن « محمد حسين هيكل » يؤكد أن الغدوي هو الذي نوى الانشقاق على مصطفى كامل لتعليق على الخارج ويشير من التهمج يقسول رشيد رضا : « الغدوي عيسى هو الذي أوجد « مصطفى كامل » واستعمله في الحركة الوطنية » وهو تليل فليل - وقد جعل سموم لخصمي مصطفى كامل رأيا شريفا فدره خبسة ومشرون جنبها لم ما زال يزيد حتى بلغ مائة جنبه في الشهر ، عدا ما كان يأت به القريين من مساعده وفي مقدمتهم الأمير محمد إبراهيم والأميرة شوكات هانم »

ويقول الدكتور محمد أنيس في مقدمة الكتاب ص ٤ : « في سنة ١٨٩٥ قام مصطفى كامل بالسفر إلى فرنسا وجسلى :

(١) رابع « المجلة الممد ٣٦ ص ١٥ في ذكرى مصطفى كامل : وثائق جديدة من تاريخنا لمجد النعم عامر ، والممد ٥ ص ١٢١ ملحق يعنى حتى في القل للسابق .

موسوعاتهما كما يملعون ، بل دون أن يعيز تعيزا وأهنا يسمن الأسطورة والكتابة الشعبية ، وهو تعيز مستكر منهم وعند علماء اللغزور . أما في كتاب الجديد فاته يقدم عرضا مستويا لجميع الأديان الهامة في العالم : الهندوكيسية - والبسودية - والكوموشوبية - والداودية - والشتتو في حضارات الشرق الأدنى والزرادشتية واليهودية والمسيحية والإسلام في حضارات الشرق الأدنى والغرب . ومع أنه يناقشهم على الأديان الحية يحرم قلده متسامية خلوط التطور الديني منذ الأمم القديمة من مصر القديمة وبلد ما بين النهرين إلى العالم الأفرقي الروماني كما يصنع علماء تاريخ الدين عادة ، فاته في ترتيب الأديان الحية التي يعرفها ترتيبا زمنيا ، متدرجا من الأقدم إلى الأحدث ، يعطى صورة من تطور العقيدة تكاد تحكي الصور التاريخية لهذا التطور ، فالهندوكية خلوط التطور الكثيرة تمثل مرحلة من التطور شبيهة بتلك التي نلتها ديانة المصريين القدماء أو ديانة الإغريق أو الرومان . هذا إلى أن الأديمة الشعبية التي ينطقها كل دين في هذا الكتاب لا تنطق للدية العديدة لأتباع ذلك الدين . فالزرادشتية ، التي لم يبق من أبقها اليوم إلا عالمة وشرون إلا هاجر أسلافهم من فارس إلى الهند ، تنطق من صفحات الكتاب أكثر مما تنطق عقيدة الشنتو التي يدن بها حسب الأديان . وما ذلك إلا لأن الزرادشتية تمثل مرحلة هامة في تطور التفكير الديني

لهذا نستطيع ، ونحن مطمئنون ، أن نجد هذا الكتاب كتابا في الدين القارئ . بل إننا نمدد أول كتاب حديث باللغة العربية في هذا الصمم . فكتاب « الله » لستانلاند عيسى محصود المعاد ، وهو أقرب كتاب في هذا الموضوع فيصم نصلم ، في الواقع كتاب في فلسفة الدين وليس كتابا في الدين القارئ . وربما لا يكون وضع العهود الفاصلة ممتنا ولا مستحيا ، ولكن الكتاب كلما كان أقرب إلى عرض نظرية في الدين ، ومناقشة وجهة نظر خاصة ، كان أقرب إلى فلسفة الدين ، وكلما كان أقرب إلى عرض الظواهر حسب ، كان أقرب إلى الدين القارئ ولهذا عدنا كتاب « الخلل والنقل » لشتورستاني كتابا في الدين القارئ ، دون كتاب « الفصل في الخلل والنقل » لآين حزم، الذي نعدده كتابا في فلسفة الدين

على أن كتاب سليمان مغري يختلف عن الكتاب « الطبيعة » في الموضوع من ناحية أسلوبه القصص الذي استنتاع الأول أن يبلغ به درجة عالية من التأثير التي في مواليس كثيرة ، كما في قصة بوذا وقصة صلب المسيح وقصة الإسراء . هذا مع حرصه على أن يعرض - بوضوح تام - جميع الأفكار الهامة في الأديان التي يعالجها ، في مغل التطور التاريخي الذي مرت به هذه الأديان ، فالخطوط الهامة في حركات تجديد الهندوكية ، والإصلاح الديني المسيحي ، والفرق الإسلامية - لرمس بايجاز ووضوح . ولأننا أن استياء القول في كل موضوع من هذه الموضوعات يحتاج إلى كتاب بل كتب ، ولكن الجزء التي يشتملها كتاب في الدين القارئ ، كالمزلة التي يقدمها كتاب في الأديان القارئ ، هي بيان التيار العام ، والإشارة إلى نواحي التشابه ، التي تكون في كثير من الأحيان راجعة إلى الاتصال الثقافي . وكتاب سليمان مغري لا يعالج واحدا من هذين الجانبين معالجة صريحة ، ولست أدري أيسر هل كتب ، ولكن الجزء في همن الحقن إن قيمة أي كتاب تقاس بما يمكن أن يوحى به من الأفكار ، لا بما ينش عليه صراحة فحسب ، وكثيرا ما يرى الكتاب أن استنباط جميع الجزئيات الغراب . ولكن يبدو لي أن كتابا كان - في هذه الناحية - أميل إلى جانب التفسير ، ويعيل إلى أن يفهمه المبصرة لو طالت قليلا لخرج القاري من الكتاب بفكرة أوضح من التيار العام للتطور الديني . أما نطق التأثير والتأثر بين الأديان فلند أثار الكتاب إلى واحدة منها وهي آثار الصلبيين المدينين الهندو الأسلام ، وقد كان لنا من يستحق الإشارة إلى آثار حركة الإصلاح الديني

انحاء أوروبا للعداء في الأوساط السياسية والصحفية الأوروبية للقضية المصرية وتؤكد هذه المنظمات انه كان موقفاها من قبل الخطي سياسي لهذه الهممة » اما متى بدأت هذه العلاقة فيستد الدكتور أبيي كتاب « مذكراتي في نصف قرن » لأحمد شوقي : « لا زار السيد مدرسة الحقوق التي طالب مصطفى كامل حين يديه خبطة ثيابي وتبشيرة وحماصة وهماجة فاجابني به اذينة ويحث جامعة الشباب بينهما على طيف مناديل ، ولا عزم مصطفى كامل على اتمام دراسته بأوروبا سافر الى تولوز لتبشيرة الطيد ، وعسدا الى مصر في ٦ من ديسمبر عام ١٨٩٤ وكان يومئذ في سن العشرين فخره عباس اليه وساعده بالمال واعاضه سرا على ان يمثلا لطلاب البلاد من الاحتلال ، فلمانا بجمعنا مسجد الشيخ البكري بزعم سراي القبة » .

ويشير الدكتور أبيي لتوليقي هذه العلاقة في عام ١٨٩٤ بسبب تصادم عباس منذ توليته عام ١٨٩٢ بركوز في سلسلة من الأحداث كان أهمها : أزمة وزارة مصطفى فهمي عام ١٨٩٣ ، وكذلك ما يعرف بأزمة العصور عام ١٨٩٤ ، وكان عباس يرى أن الاحتلال يستند الى سند شرعي وأن الوضع السياسي في مصر لا يزال يستند من الناحية القانونية الى معاهدة لندن عام ١٨٤٠ ، ورأى عباس أن يستعين في معارضته للاحتلال بالوقوف الداخلية للطلاب المصريين والكتبة ، والحقبة أن هذه عباس للامتياز لم يكن جديرا ، بل كان مرفقا ، وأشد منه عداءه للشعب ، فلم يكن عباس يفكر في نصلي الاحتلال بل كانت معارضته لركوز تستند بالاشارة في السلطة ، وبذلك صوب هجومه على سياسة ركوز وليس على الاحتلال من اساسه ، ودليل ذلك تصدير موقفه عند زل ركوز وبعين الدون جوست عام ١٩٠٧ وهي الفترة المعروفة بسياسة الوفاق بين عباس والتمتد البريطاني من عام ١٩٠٧ - ١٩١١ .

وبعدنا هذا الى التساؤل : هل كان عباس يتخذ من مصطفى كامل مطية لتحقيق ازماته كما اشاع خصوم مصطفى كامل ، او على اساسي واما مصطفى كامل تنويه الصلة بينهما ؟ وقيل ان تعرف على وجهه نظر مصطفى كامل ، لا بد ان تذكر انه بعد ذميمة الثورة العربية ودخول الانجليز البلاد ضاع اليه السياسي وتعاثت الاصوات واخرجت بعض الافلام باليدوي الى التسلية والتعاون مع الانجليز .

ولم نسمع عن مثل جماعي ضد الاحتلال قبل حركة مصطفى كامل طوال الاثني عشر عاما (١٨٨٢ - ١٨٩٢) فبيد ان نسلج بان الحركة الوطنية المصرية في ذلك الوقت كانت الضعف من ان تلقى وحدها .

ويحدد الدكتور أبيي ان هدف مصطفى كامل طوال كتابه كان الجلاء وليس له مدو سوى الاحتلال ، فبينما كان مصطفى كامل يتعالم مع كل التيارات المعادية للاحتلال كفرنسية والديمية الإسلامية والشيوعية (في فترة معينة) بقصد نصلي الاحتلال ، كان عباس يستخدم من نعايله وسيلة للضغط على السياسة البريطانية لتخير أسلوب ركوز في الحكم .

ولكن موقف مصطفى كامل واضح ، فبينما كان على يوسف مع الاحتلال سخط على الاحتلال ام ناهد من انظم مصطفى كامل موقفه المعارضة من عباس حين بدأ في التنازل مع الاحتلال ، فالطردية ضد مصطفى كامل اذنا من أدوات الكفاح لا غاية .

السؤال الثاني التي تبرزها هذه الخطابات هي : علاقة مصطفى كامل بفرنسا وانتمائه باستخدام العناصر الدبلوماسية الكاركة للاحتلال ، وفي مقدمتها فرنسا ، وقد كان هناك اهتمام تقليدي بوجه مصطفى كامل بانه لم يقيم موقف فرنسيها واعطاهم ، ولكن هذه الخطابات تنفي عن هذا الاهتمام وتوضح سعة افقه وفهمه للسياسة الدولية ، فيقول في خطابه المرسل من باريس بتاريخ ١٨ من سبتمبر عام ١٨٩٥ (الكتاب ص ٦٩) :

« اعدوا لا يريدون ان منضمهم ، فالفرنساويون عهنا تظاهروا لنا بالاولا ، انما هم كالتاجيل يعلمون كضمتهم وهم اذا تفرسنا منهم

ونحننا الزهم فاتما هي سياسة منا قلقت بها الايام » نستعملها لاستخدامهم وتفسير عداوتهم بالحب والولاء وان يكن وقلنا » وفي خطابه الاول من باريس في ٢٢ يقول : « كل المسلمين وغير المسلمين يجهلون تماما ما يحدث معنا ، وعلينا انشر لهم بعض الاصول يستقروا ويزدادون حثقا على الاستيلاء وهذا يؤكد فهمه لسياسة فرنسا وقلة كان يامل ان تسكب مصر من التنازل البريطاني - الفرنسي » ، اني انه بالغ في تصوره للعروف حين كتب في رسالته الاولى في ٢٨ : « اني لا اعدم الاحتلال الانجليز زيادة عن ستة اشهر وهذا الاجل اضره وان تشر من لا يجب حرب الاجال ، ولكن الحوادث تنبه ان من هنا الى ستة اشهر يتم كل امر حسن » وكان يقصد اماله على التنازل الدولي وسيبب التحالف بين روسيا وفرنسا الذي وقع عام ١٨٩٤ وكان يامل معارضتها للاحتلال في مصر .

وكان بذلك يتخذ اساسا على تنازلي مصالح الدول مع بريطانيا دون ان يعتمد على حزب سياسي يلعب دور الطليعية في الحركة ، الشيء الذي تنبه له فيما بعد .

ولم يكن يدرى ان بريطانيا تمثل في ذلك الوقت القوى الدول الاستعمارية وانما في طريقها لتربط مع فرنسا في التحالف ودية تنطق به يدما في مصر . فقد بالغ في التنازلي بين مصالح الدول الاستعمارية ونسى ان هذا الدول ليس جديرا ، بل هو مؤثمت ومن اجل مصالحها الذاتية ووقلها كلها في النهاية عسدا صردا أي شجب نحو استقلاله .

الطبعة الاخيرة التي تكشف عنها هذه الرسائل هي قصة الخلاف بين مصطفى كامل والمصلحي الفرنسي دولوك الذي كان على صلة بعباسي ، وقد كان دولوك عضوا في البرلمان الفرنسي من « الحزب الاستعماري » ومن الد اعداد انتاجها وسبق ان زار مصر عام ١٨٩٤ وكان يبتني مهاجمة الاحتلال البريطاني في مصر .

وكان على مصطفى كامل ان يتنازل مع هذا الرجل في باريس ولكن سرعان ما اكتشف عدم رضاء دولوك من وجوده انه يجمعه من الكوف ، ويتضح ذلك في رسالته الاولى في ٢٥ - ٢٦ : لكن للرجل عيوب كما في فضائل ، فمن عيوبه انه خفيف جدا جدا والخلاف ان خسته تقريبا ومثال ذلك انه يذكر اسم العزيز «الاشقياء» بغير الاحيان في وسط جمع من اصحابه ويقول (الال لي ولت له) ويقول كذلك : « الرجل يعب علو اسمه ويسمي لذلك عذرا لا يصر سبطا لا والي تعارضت مع احد لانه يريد ان اكون طوع يمينه »

ويبدو ان الخلاف بين مصطفى كامل ودولوك كان يعكس صراعا بين المصريين الوطنيين من ناحية وبين الفرنسيين المعارضين للاحتلال البريطاني ، لا في فرنسا وحدها بل داخل السراي ، حيث كان هؤلاء الفرنسيين حول عباس تايه كبير وعلى راسهم « دوليه » الكنتري العام في القصر وهذه الجماعة التي كانت تسمى لمصطفى كامل ضد الضيف وتند دولوك في نزاعه معه ، يتأيل عليها مجموعة من الوطنيين المصريين الذين كان على راسهم جميع اعضاء العهد الذي كان يستند « مصطفى كامل »

ولكننا نتابع اذا قلنا ان خلافا مصطفى كامل مع دولوك وحده هو الذي سبب الجفوة بينه وبين الضيف . فان السبب الحقيقي هو تعاون عباس نفسه وحرمه وعلوه من خلافا ويهدا يتضح موقف عباس من القضية الوطنية ويتضح كذلك موقف مصطفى كامل الذي أعلن فيما بعد حين عاد للشعب وعلم ان الموقف يده وحده فيقول : « ان كل مصري صادق الوطنية لا يتبل سبطا ان يكون حكم مصر بيد سمو الضيف ويغفره او بيد التمدد البريطاني بيد التاجين معا ، بل يجب ان يكون حكم هذا الوطن العزيز بيد التاجين والصناديق من ابناءه وان تكون لتمامات الحكومة مستوية وتبانية » .

والطليعة ان هذا الرسال يجات بها القسوة على هذه الفترة وحدثت بشكل قطع احداثا هامة ، كان الحديث فيها من

قبل لا يقوم على أي سند تاريخي ، فهي في الوقت نفسه تحت مجالا جديدا للدراسة التي لم يسبقها بها هذا الكتاب وتروجو ان ينصها الدكتور انيس فيما بعد ، مثال ذلك : بداية العلاقة بين عبد الرحيم احمد ومصطفى كامل و علاقة جيلاني بدولتكم وكيف مت ؟

لكذلك نحتاج الى دراسة المؤلف داخل المراءى بالتبعية لاجمعة الفرنسيين ومجموعة الوطنيين المصريين ، والذي لاحظنا ان بينهم أنفسهم خلافا ، فمنهم الوطني مثل عبد الرحيم احمد ومنهم يوسف صديق الذي انحاز الى الجماعة الفرنسية ، واسماه أخرى نسجم منها مثل « اسماعيل الشيبى والدكتور صادق رمضان » وغيرهم من الابطال الجيوليين الذين قساموا بدور هام في تاريخنا الوطني وفي هذه الملاحظات ومع ذلك لا نعرف عنهم الكثير . وقد قدم هذا الكتاب نموذجا جديدا للكتابة فترة تاريخية محددة تقوم على الوثائق الشيء الذي قضى على احكام كثيرة متداولة كسببها من نداولها فقط دون اي سند تاريخي ، ولذلك نشحن في حاجة الى مزيد من الدراسة العلمية من حياة مصطفى كامل ودوره في تاريخنا السياسي والاجتماعي .

جلال السيد



صبرى موسى من الادباء الشباب القلائ الذين يتميز انتاجهم القصصى بنكهة خاصة ، تقرب به من امالة الجرد ، ونشأ به في الوقت نفسه من التكرار والسوخ القشوة .

و « حداث النصف متر » لا نستطيع اعتباره المجموعة القصصية الثانية لهذا الفنان ، لان القصة التي اطلق عنوانها على الكتاب ، تكاد تكون العمل الادبي الهام والوحيد الذي يقدمه لنا صبرى موسى بعد مجموعته القصصية الاولى « التيس » . بل ان مجموعة الاقاصيص والقصود القليلة التي ضمنها مجموعة الاولى وكتابه الاخر « مجرود طمعة او اربعاض فني لقصة حداث النصف متر » .

وقد تعود انتقاد العرب ان يستعروا من النقد الاوروبي نصير « الرواية القصيرة » او « القصة القصيرة الطويلة » لهذه الظاهرة الادبية التي تلقى من ناحية المظهر السطحي - مسعد الصلصات - موقفا وسطا بين الرواية والقصصية . ولئن كانت لهذه التسمية صولها الخاصة في ترويج الادب الاوروبي ، اننا نلاحظ في الادب الاوروبي والامريكية والعربية على السواء ان هذا البناء القصصى يتفرد بخصائص معينة ، نطس له مكانا خاصا في مجال الطلقى والتي والتقد الادبي مما . وقد كانت « اللص والكلاب » تجسيرة رائدة في التشايبا التي ، الكثير من تلك السمات الذاتية الخاصة بذلك الشكل الادبي الجديد . . الامر الذي لوقع بعضا من نقادنا في حيرة من امرها ، لان مقياسهم في التقييم كان ذلك التعريف الوسط بين الرواية والقصة القصيرة .

ونحن نستقبل « حداث النصف متر » تجربة ثانية من جيل يختلف اختلافا بعيد الذي من جيل نجيب محفوظ . ولعلنا نطقة الانتباه بين الجيلين عند هذا الشكل الادبي ، هي انها استقلال مما يفساه عمر واحد في اكتشافها الطاد على احدى نفاذ التحول التاريخي في حياتنا العربية . غير انها سرعان ما يفرقان ، في تفاصيل ظل الماسقطي العصر ، فالتفتي مع صبرى موسى وجهها لوجه مع لزمة جيلنا الذي دبت في شرايينه الحياة مع العاصمات العرب العالية الثانية .

لقت ان قصص صبرى موسى كانت تعبيرها اصيلا لقصة « حداث النصف متر » . فتنح لتلتقط بعضا من عناصرها الفنية والفكرية ، يمشيا هنا وهناك ، لم يكتمل عوده اللتى بعد . والاقاصيص التي شغل بها المؤلف جزءا من كتابه الجديد ، غير دليل على ذلك . فالتور على حضارة الالهة « في المدينة » ، والقيم القديمة في « الفرج » ، والا مقولة في « السبت متأكد » . هذه التوراة من يتوادم مضمونها التراجيدي مع القوالب الفنية التي تعدلت خلاصتها ، فكانت اقاصيص صبرى الحرب الى التطبيق الصغرى او الصورة الادبية .

من الفن الصغرى استمد الكاتب أسلوبه السريع العاطف الذي يعتمد أساسا على الفقرات القصيرة . ومن الفن الادبي اصناف الى هذه الفقرات قوة الإيحاء الذي يدفعنا الى التامل يملا من المرور العابر . ولكن اجتماع العنصر اللغوي على هذا النحو ، مع العنصر الفكرى الذي يتجسج بالنسبة . . كان يتقنه عناصر أخرى كثيرة تتصل بالوعي التمييزي والوعي الاجتماعي ، حتى نتاج لها جميعا فرصة التسنج والاتصال في الشكل الفني القاسم . وقد أدى نقصان هذه العناصر الى تسطح التجربة الإنسانية في بعض القصص ، فكان طابعها الساتى هو طابع الريوراج كما أدى الى التوقف عند حدود التامل والاستغراق في اللحظة الساكنة مما اصاب قصصا أخرى بالفخور ، وأحياناً بالشمود .

ولكن هذه الملاحظات كانت بمثابة ظل التعاريف الإيجابية عند صبرى موسى في بعته الدائب من نفسه كخائن يعانى مسألة متره وفشاًا محتمة وزائفة جيله ، كما يعانى مشقة الوصول الى الصياغة الكافية على انصافى هذه النشبات جميعا .

ان تراجيديا الإنسان المعاصر ، تتبع من احساسه العاد بالقلق ، وبعث الوجود الانسانى ، وفرتنا في هذا العالم . وقد لود هذا الاحساس في عصرنا ، كتناج مضمون للحروب العالية الساخنة والباردة ، والتقدم العلمى الملغل في مجالات التكنولوجيا ، والتطفل الضمر في مجالات الوجدان . ولقد كان الانسان الاوربي والامريكي من اوائل شعبايا العصر ، لقرينها الشديد من ميدان اللسان ، بل لوجودهما في قلب التراجيديا . اما الانسان الشرقى فقد شابت ظروفه التاريخية ان تفرد احساسه اسما طويلا ، من احساسه بغرابة التراجيديا المعاصرة ، اذ تكافلت قوى الاستعمار الغربى بالنظمه الاجتماعية المتخلفة ، على الصعيدين المادى والمعنوى ، في خلق مراكزز الضغوط الضمنية كيانا الحضارى . لا اتنا الان . . ومنذ عشر سنوات تقريبا ، نجتاز مرحلة دقيقة في تطور المجتمع العربى ليرجع اصنافا ارحاما بالغ الحدة ، لانه يختلف من المرحلة الحضارية التي اجتازها اوربيا وامريكا في ان مرحلتنا نقطة انطلاق ونولب ، وانسلاخ عن التخلف .

ومن اعمالى هذه المرحلة الصعبة الدامية ، يكتب لنا صبرى موسى « حداث النصف متر » . . . فهي تعبير عماوى حاد من جيلنا الذى ليرفه مرحلة حضارية جديدة لم يستطعها مجتمعنا بقصدته نفسية في المستوى الحضارى الذى ليرفه نفسه ارضية فكرية مقولة . لذلك نطير اللتان عناصر عمله الادبى من لتناج التراجيدى للمجتمع ، فالتشخيصية الاولى في القصة « لشاب يجازز الثلاثين من عمره بقليل » ينتمى الى الطبقة التي يواصل سكانها التسلى « راحين » في الهواء وكيت على اشباب الطبقة العليا ، في حين ان اللتان بطحنهم ، لان الرطب من السقوط في

اتلقى مدينتها بالقرحة ، يستأصل الطبيب جزءاً منها ، وتنامو
بتر أيضاً شيئاً آخر من صغيرها ..

هذا النوع الآخر ، نلق به الرجل الطويل الذي كان يرسل
اليها الإصبع طوال فترة مرضها ، والذي كانت « تهدد » به
حببتها .. نلق به مدينتها لتشييب طلب اليها أن يشتد
عن حببتها ، لأنه سيترجوها .. وبعد شهرين سمعت أمهما
قد تزوجا .. بدأ أبها السادة تسحر قمتنا .. نحن الذين

خلال اعتزازه مخافتة في أرويس متحجب التتيا » ..
والأول يصف هذا العمل الأبي في قطعة فوائده بأنه « قصة
حب بسيطة » .. والحق أن بساطتها تلف عند حدود البشاشة
التصيرية ، والتجربة الانسانية الملائمة ، تلف عند سرعة الحركة
بين الاحساسات والتشخيصات ، وعدم الالتفات الى التكوين
التفصيلي للشخصية أو الحدث ، والالتفات لشدة الحساسية
للتجربة كلها . ان الفنان لم يذكر اسماً للبلبل أو البطلة ، ولم
يستغرقه في رسم عناصر القصة ، ومع ذلك فهما يطاران في
وجداننا اعتلا سحبا لملاص صرنا .

أجل ، مصادف العصر الذي يبيع الفرصة كاملة للفن والفنائه ،
فلذا بهما يشعان طويلاً قرباً من الحب ، شيئاً أقرب الى لزوة
المفارقة منه الرجل ، وأقرب الى الانكسار المردى الضيق متد
الانثى .. ذلك أنهما لا يبدئان الى شيء في هذا الوجود .. قيم
الاس تبطر من العلاقات الاجتماعية الواقعة مع التجارب
المباشرة ، للرجل المجهول ، في حيازة المرأة ، وتنتهي - تلك
القيم - مع اليأس الذي لم يكتل وأحضان ذات المايوه الأحمر
في حياة التشيب .. اما قيم اليوم ؟ لا شيء حتى ويات
ودائره ، ان كل شيء يتغير دون أن يدري أحد .

ولا شك أن الصبري موسى - في هذه الكلمات وبشية الكلمات
الإعتراف في القصة - يلازم مؤلفاً معصداً من الأداة ، هو موقف
القلب اللبوح من الفجائية العميقة المألوفة ، موقف المسبح
الجديد على غيرة الصليب ، أو يملك سوى غرار الخطايا .

جاء هذا الفانسان حزيناً ملثماً ينوح على التفرقة السواد
التفنية في أفعال قلبه ، جاء مترجماً بين الأسلوب الخاص
للمؤلفة التي يستعد على الفترات القصيرة ، بالإضافة
الى خطوط القصة الموقوتة النشر القصير .

هذا الفانسان الصوري ، هو كل ما يقدمه صبري موسى لمأساة
عصرنا ، دون أن يشبه لحظة واحدة أن نلقى على مضى وجودنا ،
أو نكتشف دلالة هذا الوجود .

غالي شكري



في وقت واحد تقريباً ظهرت مجموعتان من القصص القصيرة
للكاتبتين شابين ، أحدهما « حلم ليلة صيف » لبيد تكتسبات
والأخرى هذه المجموعة التي يتناولها هذا الفصل وإذا كانت

الطبعة الأولى لا يزالهم لحظة واحدة .. ولا يملك الكاتب في
هذه التشعبية سرداً تقليدياً لتاريخها الاجتماعي ، بل يلتفت
من ركام ذلك التاريخ بعضاً من الروايات الغامضة للصور الرئيسة
في القصة . أي أنه حين يبدأ من « البداية » التي ينبغي فيها
دول طويلاً ، يطلب اليه أن يترك له حببتها لتأنيدها
.. حين يبدأ من هنا ، لا يملك الطريق اللغوي الذي عرفته
الرواية والقصة السينمائية حينئذ من الزمن ، عندما يلع
« الماضي » على إحدى الشخصيات ، فتتذكر تفاصيله ، وتنتهي
القصة أو الفيلم عند نقطة البداية . كلا .. أن مؤلف « حادثة
المنفرد » لا يعلق على هذا التساق في صياغة قصته ، فهو
يبدأ بهذه الصورة ، ويبرزها في كل مشهد جديد ، في التماسك
التصوري للقصة ، إذ هو لا يعتمد على التسلسل التاريخي
المنطقي في السرد ، وإنما هو ينتج طريقاً صعباً جديداً يمت
بصلة قرابة حاسمة الى التولولوج الداخلي . هذه الوسيلة
التصيرية لا تضمن من توافد الخواطر لتداعيها في خلاف من
التسليم المنطقي لسبع الحوادث .. بل لتجول منه تعقلاً نفسياً
بالضوابط أو حدود وإمسية سوى ضوابط التصير وحدود
الاختيار المنطقي . ويلجأ الفنان غالباً الى هذه الوسيلة حين
يكون البشاش الداخلي للشخصية هو جل ما يستهدفه من كشف
وجلاء في تباين العمل الأبي . وهكذا تنتقل بنا الشخصية الأولى
في قصة صبري موسى من صورة الرجل الطويل الذي ينبغي لها
وقفاً للواء المصرية ، ويستأن منه ان يشتد من حببتها ، لأنه
- شخصياً - سيترجوها ، ينتقل بنا فارس المأساة من حسنة
الفتنة الى ذلك الوقت البعيد الذي وصلت فيه دعاء جندي
فرنسي الى فرق ريفية مفرقة أسيرة الروح لكنها متكررة
تعمل الى الحزن » .. « ولم يكن - بلا أيها ان أدرك ان هذا
الراج التلقائي سيؤدي بي في النهاية - الى ان أفقد حببتي
بهدء الطريقة المصرية المألوفة » .

وفي الثالثة من عمره كان يلعب « فرسة وغريس » مع أخته
التيان ، فرأها والده .. « في اليوم التالي سمعت صوته
في السلم وهو يرقب ليبدأ بان يمد ايدياً مني لأني سهرتي
لنفسني » . ولكنه في الخامسة عشرة عرفه الحقيقة على حبيبته
فرأها خلف جدران بيتهم لم يكتل .. في احضان فتاة لم
تكتل في المايوه الأحمر .. فرأها أيضاً حين سمع ان الفتاة
تزوجت بعد ذلك .. وبين ان البيت ينكمش كأن تلك القصة
مع رجل ، لم تتزوج رجلاً آخر .

وفي الخامسة والعشرين ، التي يلمح في حين مكاني فسيق
يلعب نصف متر التنا اعتزال الاوتوبس وعالق لاداعها بأحد
فرايديه . وكان هذا اللقاء هو بداية القصة ، أو بداية التعارف
بين الشخصية الأولى والشخصية الثانية في القصة .. « ولما
تواعد الحب المصرية ، ولأن كلا منا لم يكن متيقناً من الآخر
بعد ، كان من الضروري أن نلتقي كل يوم » .. ولقد أبلغ الفنان
حقيقياً في تحول هذه اللقاءات الى بوقته شديدة الضيق
والعزلة ، تنصير خلالها حسنة الكيانات المصقوفة بعنف
تكوينها اللغوي .. فلم تكن تستشعر في اللقاء مجرد لعلات
عامة ياتقشقه ، بل كنا نلتقي مع عديد من علامات الاستفهام :
هل نسو بجها ؟ ما أجداد تجرية الحب ؟ وما الزواج ؟
والصدقة ؟ .. « هذه الفرف الممطرة التي شهدت
عليان الدماء الحقيقي وبجيرة الانشاء السابق لنسب وفناء ،
في الرحلة الثالثة من العمر يصرعان بالمؤلفة النفسية في هذا
الدار المكيه ، المدهون - تلف - بالمفارقة : « ... انهما
يشعان معهما تحت مظلة القيم القديمة ، فيتزقان بين جلب
الانديوم » وشد « الجديد » ارضاً صلبة من الواس ليست
قائمة ، ليست هناك حمزة وصل قوية في الانسلاخ بين القديم
والجديد .. لذلك يرباب الفني من تجارب فنتاته السابقة ،
ويترك عليها أن تضمن من لياليه معها ، فيطلب اليها أن تهجم
العمل الرومي : أجل ، فقد أوجعته بالفعل ، تستوق من
حب لها ، تكتل قصير ، وتلفظ مستلبه . وعندما يصيب

« حلم ليلة نصيب » تناول أن تقول شيئا معينا ، بأسلوب صريح ، فإن « الجدار » تستند على الأخرى إلى بعض القوالب الخاصة وسيد جاد قصاص وألقى عزم بالواقعية ويجاهز بذلك . وليست الواقعية عيبا ، ولكنها تعاني من بعض جوانب المصداق منها أن الواقعيين كثيرين يترجمون في فهمهم القصصية نهايات مختلفة ، بل أن هذا التناقض يدفعهم أحيانا إلى إهمال العمل الفني بجملة الخلق . ويبدو أن السبب « الانحساري » لذلك أن هذا التفرع من الواقعيين يحاول التكيف من شمساعة الجو الذي يرسمه بصدق .

فاما السطور الأخيرة في قصة « الأبدى الفتنة » لسيد جاد فنترصد بل العيب . صحيح أن ما حدث في النهاية يشهد أن الدنيا ما زالت غير - ولكن لماذا يلج الكاتب في تأكيد النهاية المختلفة ، ويهين السطور بنفحة خطابية ؟ ولماذا يطمح قصصه « رجالة القرن » بأسلوب يذكركم بالكلهم ؟ والندم على العلة في إجراءات فتح القرن .. وقد حصلت على اللل تدنوا مزينتها الفنية ، وأخلص « رجالة القرون » وإرادتهم للعباة ... ؟ إن الكاتب يفل في الصفحات الأولى مطنفيا - وهذا جميل - لكنه يظهر هنا فجأة ليحاك بعضا . ولكن بعد ظاهرة غريبة .. أن النهاية المختلفة منذ سيد جاد تتسحب في قصص الغير ، أو الآخرين ، أما القصص التي تشتمل منها راحة اللبابة والملائكة الشخصية فتنتهي برنة المم .. ربما دل هذا على أن الملائكة الحقيقية للشكالات : هي هنا الملائكة الدالية ، تمل على أن التنازل ليس قانونا على طول الخط . ويكتب سيد جاد قصصه بالماضي ولكنه يكشف ، في أثناء الكتابة ، أن بعض الكائنات المادية تنقسم إبهادات مصداقية لسانده على التعبير عما يريد أن يقوله . فلهذا لا يتروى في استخدام الكلمات المادية ، وهو يدفعها إلى السيل المعجودون مدمات . والواقع أن بعض الكائنات المادية التي يختصاها كواست ناجمة ولكنها تعزل العمل بمرطبة غير مشروعة ، دون أن تفهم بين الكائنات . والأشارة ههنا إلى أسلوب الترد لا الحوار .. ومن رأينا أنه ما دامت هناك كلمة فصيحة تستطيع أن تلوم بالمرور فلا مسوغ لإيراد الكلمة الدالية .

والذي يطرأ كل قصص المجموعة يترى على قيد واحد يصيب حياتها حوله . فبين قصة والأخرى تتردد لفظة معينة تدل الفارقة أنه سميا في قصة أخرى من قصص المجموعة . من بين هذه التلوات لفظة التمثل والبحث من عمل ، وما يستجيب لذلك من خوف من التشرذ وأحصا بالذهب لجاء الأسرة التي يجب أن يرمها التمثل . بل أن هناك تفاصيل بسيطة للغاية عابرة ولكنها تتردد بين قصة وأخرى . ففي قصصتين من قصص المجموعة يكرر البطل أن يهدي لاخته قفدا ، فلذا كان البطل سيد جاد ضحية ظروف مادية فإن بعضهم ضحية ظروف معنوية . وفي « الجدار » هوة من الإدراك والثقافة لفصل البطيل من أسرته . هو يريد أن يسبح بمرطج « كاتفا » والآخرة تريد « سامة للغة » وعطارد ذلك الإصاى الذى يتكرر كثيرا في قصص المجموعة : الإصاى بالذهب : بأنه مطبخه في حق الأسرة . وإذ ذلك يدير البطل الأثرى ، ويجعل البسرنج الساكح . ويرج : لأنه هل أشكالا وإنما لأنه تطلى من وقاة الإصاى بالذهب . ومن التلوات التي تكرر أيضا : الليل وأسبابه المعلقة : القصص ، أنه ناجم من ترم نفس حسنة بربابة الصلاة : وبالطاف الدادية التي فيبسا - وفقرها من التفكير السطحي ، والاستقلال ، وغيرها لأنه ليس ههناك من يولها .

ولم سيد جاد بإيراد ديكور صريحته ، غير أنه لا يعتمد في معظم القصص - على التفاصيل الدقيقة التي يرددها على مهل وبمعدة كائرا . ستكون الربى إلى المصوب إذا قلنا أنه يتم بالجو وهو في طبيعة لهذا الأسلوب يترك في نفسك أرا طبائيا : تمل إلى وجدانك بطريقة خفية . وبذلك تكتب قصصه طابعا خائيا : لواء لكات واقعية ولكن الصرام لكعة الواقعية . أن قصصه تفرى باللال اصطلاح « الواقعية

الفتاتية » طيبا . ويبلغ رسمه « الجو » ذروته في « عالم جديد » . كل الإصاى التي تتناولها هذه القصة تبدو من وراء فلاله ... القصة والتقى وصبرى وإلم والأخت واللقوم والطاية . ولكن الأحداث تلتد من هذه القصة ومع ذلك يقوم « الجو » بدور الحدث فتسب أن في القصة دراما - وعلمة .

والكاتب لم يرتب قصص مجموعته ترتيبا زمنيا ولذلك دعشت حين « لامي » وافتتح المجموعة بقصة أبل اللان التي فضيلة في نظر الكثيرين . وهي « رجالة القرن » . أنها تلف وحدا في المجموعة ، ولو كان سيد جاد قد توفى عندها وظل ينسج على متوالها لجيد . أنها تصور كل شيء من الكسارج ونرس الشرائع الزلية كل واحدة بجانب الأخرى . وهي تعكس شيئا ، تلم على التنازل وتجيبي تلك الإصاى الساذجة ما الذى حدث بالفيض ؟ ولماذا حدث « بالانفصال » ؟ ولماذا كانت النهاية ؟ ولا يدخل المؤلف في الموار أية شطعية من أن القصص التالية تؤكد أن هذا هو اللون الذى يستلج سيد جاد أن يبرع فيه . وفي القصة عيب يعانى منه سيد جاد وهو التسرع في تقديم شخصيات القصة في أقرب فرصة . فاماك : الرئيس « ومكوف وعلوب » و « حسن » وإم أمام « ومع حمرشوش » والعلمة نواره ، والآين زرقوى . وفي « الجدار » يقدم لك ، في صفحتين ، الراوى ، ومواقف ، وحسين ، وعابدة ، ومصور . وفي « غياح » تصطدم ، بسرعة ، بتوفيق ، وحسين التهجوى ، وزيله وعزوى ، والصديقين مصطفى ، وسعيد . ههناك الطغص : للقول : يتصل الإصاى إلى الجدار والعربون ، من ذلك قول المؤلف « وربي وكير وكير وكير » الطغص بين روح المعين والسمن والماتى والعيش ونشابة الغضب .. . ولله في « الأبدى الفتنة » .. « وما يكاد يتوغل اللسان في الطريق الزماني » حتى ينتهي الجو برحلة الأرض المظفرة والبرسيم والقلاع والقرع والواقعة والآنية .. . ولكنه استطاع . بعد أن طور نفسه ، الاستفادة من هذه القوائم ، حين تعرض لعملية تدمير الماتى في أذهان الشخصيات المتألمة .

ترك الكاتب الطريقة التي كتب بها « رجالة القرن » وأجهه إلى كتابة شيء لا يتصل به اللوص إلى الإصاى القريبة أو البعيدة . وهذا الكتابة كتب قصصا أقرب لترجم اللبابة ، وفصلها لتتحد على التنازل الداخلي ، واللاتة تدور في اللحظة العاصرة لير أنها تستخدم حيلة « اللان ياك » فتسترجع الماضي ، كما أنها تخطف نظرة إلى المستقبل . هذه الأمثلة الثلاثة موجودة في « راجل البيت » التي يؤهلها موضوع اللبابة في ذكرة الفارقة لأن معظم القراء من المؤلفين مروا بتجربتها « أول مرتب » وما تولده من أحاسين . وهي تتنازل بلسانها الإنسانية وبالبساطة الجبة المارة : « ولالت نظمرى مع نظرات أخشى » . وأبينا ولم نزل شيئا .. . فهي لعلمة الإرباع تتلافي التفرات دون ما سبب مباشر ، تتلافي في بساطة وحبه ، لا يول أصحابها شيئا .

وكما تظهر في هذه القصة الحسلسن التي تتجول على الوقت تظهر أيضا بعض القيود التي استطاع المؤلف أن يتخلص بعد ذلك من بعضها . فالحوار فيها لخمى :

- « يكون فلك كده .. »
- « أنت قبيلت النهارده III »
- « بكره أولك للشبح مبداله خمس شععات .. »
- أنه حوار تقريرى مبسوط ليس فيه دراما . ولكنه تلمس بمرور الوقت من هذا القريب وأصبح حوارا صادقا دائما :
- « انت فاكركى بنك ، ولا بينى أنت فاكركى بنك .. جرى ايه يا أسلى .. » (قبل الموت)

غير أنه لم يستطع التخلص من الاستطراد في بعض الأحيان ، والتدخل المفاجئ ، وإيراد أفكار ناجية على لسان صبي ، أو آراء متفلسفة على لسان شخص بسيط . ف « عواطف » تروى على لسان صبي ، وقد نجح سيد جاد في مواضع كثيرة - في نقل أفكار الفلل بصدق وبساطة مؤثرة .

« .. وكنت أعتقد حين أنظر إلى وجهها الأبيض المرد أنها لا تأكل إلا الزبدة والشحمة والبري والخضوات .. »
ويقف الزهر أمام قصص كثيرة مبهورة .. وعندما ينتهي من قراءة المجموعة تلقى بذهنه قصص معينة ، منها على سبيل المثال « البحر » الأبدى الضخمة » « حمار عم حنين » « الكرة الكاوتشي » « عالم جديد » .

أن « حمار عم حنين » لوحة مؤثرة ، بطلاها حمار وحوي ، والطريق .. أن عالمنا موضوعات أو لقطات معينة يتناولها أدياء كثيرون يعرفون النظر من جنسيته أو بيتهم . من هذه الموضوعات أو اللقطات : طفل محروم منظر إلى القمامة بمسؤولية الرجل الكبير . يقوم الطفل بهذه المسؤولية خسر قيام ، غير أنه يعيش دائماً في أزمة ، حيثما يمله الطبيعي إلى الضرب . هذه القصة موجودة في مجموعات « الديك الأحمر » للراول ميب ، و « حلم ليلة صيف » ليدر نشات ، والمجموعة الحالية . ومن اللقطات « العالمة » أيضاً وجود حسمار (أو حسان) وحوي . أنها موجودة في « حمار عم حنين » وفي قصيدة محمد الفتوري مطلقاً « أيها الساقى رفقا بالخيل والقمح » .. الخ .. الخ .. هناك إذن موضوعات كثيرة جداً في الحب ، يشترك فيها كل أدباء العالم ، وبفضل هذه الجهود تنسب بعضي القصص الحياة شكل القاطرة .

والذي يحررنا في قصة « حمار عم حنين » لنجاح المؤلف في عملية « التشويق » . هناك استجماع كامل بين الجو والحوادث والحمار ، وهناك وصف مؤثر : وتناول المصباح وراح بكل ما فيه من قوة يحرق ظلم الحمار ، وتلقى المصباح بظفر الطر على جانبى الحمار ونفثاه »

وصف دقيق للغاية : وبدأ كل قوة في الحمار يتحرك .. راسه الكبير القذلي .. أذناه الطويلتان .. وبطنه وأرجله وحواجره التي تفرط على أرض الشارع .. »
التي تشير هنا إلى براعة « فخر الطر » بقصه عم حنين على الصغار ، وفي لحظة ماهرة يكتشف أن الحمار بات عجوزاً ، ولكنه لا يعطى عليه إلا بعد أن يذكر أنه هو أيضاً قد صار عجوزاً . نحن لا نعلق على القبر إلا حين نصور أنفسنا في موضعهم !

وتتبع قصة « الأبدى الضخمة » وجودها كمثل قن في لا أديب « مناسبات » . هناك أشياء تبقى في الأبدى الضخمة » بعد التسجيل والتاريخ . صورة قزوة . لا أدري لماذا تذكرني بشخصية المدرسة التي رسمها تيتوكوف . ففي لفتها رحلته وما يتبعه الصياح ، وفيها لمحات من تغزل مذهب مستسلم . وتبقى أيضاً براعة سيد جاد في « التشويق » الجوع مع الظواهر التي تدور في ذهن المسافرين ، وذلك الجملة الموسيقية التي تتردد آخر كل فقرة ، جملة موسيقية مناصرها دعمه المصطلحات وصير الظاهر . وفي آخر فقرة في القصة تتكرر هذه الجملة الموسيقية ولكن بعد أن يكون معناها الكتيب قد تبدل فاصبحت ترمز إلى الانتلال . وله استخدم المؤلف هذه الطريقة في « نقرات طبل » فاللوحة التي تلتها في البداية نودعنا أيضاً في نهاية القصة ولكن بعد أن يكون معناها قد تغير .

وفي « عالم جديد » التتالي إلى مرحلة القصص التي كتبت في أعوام ١٩٦٠ و ١٩٦١ و ١٩٦٢ . وتغير بطلها السلس النظيف وكان المؤلف يعاني فيها شيئاً من الركاكة التي تبدى في مائة كلمة .. فيتمت نصف شهر ريادة مكافئة ذل لي متينا نال المدير أنه توسط لي فيها ٤٠٠٠ من ١٤ وفي قصة « عالم جديد » يتطور البولونج الداخلي ويصبح أداة طبيعية في يد المؤلف . وفي « الكرة الكاوتشي » يبرز الاهتمام بالكتابة وبعض الفاردي بـ « الصنعة » .

بعد كل الصوب ، بعد كل التفراوات والهلوسات ، تبقى في المجموعة القصص التي تشارك فيها في سبيل القاتل ، وتتبعكود الإنجازات التالية ، الهادة :

- استقلال « البولونج الداخلي » وتباني المعاني استغلا ناعيا لا افتعال فيه . والاستفادة من أسلوب « الفلاس بالله » والانتقال من اللغة العاصرة إلى اللغة القباعدة ، والارتداد إلى الماضي من حين لآخر .
- غنائية الأسلوب التي يعتمد على البساطة ويتعمد من التخالف . (واقعية غنائية) .
- وجود نقطة تضمن كل الناس في حب : الإختيار منهم والاشارة ، لأن الدراسة في حصة قلوب ، ولهم - بالرمز من هذه القلوب - يستحقون بفضائل لغهم وقت الإزمات . والكتاب مبدل بدراسة لصحي شقيق تحت عنوان « هذه القصص » وهذه الدراسة في أكثر من عشرين صفحة ، وهو رقم كبير للغاية - أنه يشير هذه القضية الهامة التي تتنازع إلى نقاش : هل من الضروري أن نلج في بعض المجموعات القصصية مثل هذه الدراسات الضخمة أو أن نؤلفها الصريح في الجملات المتضمنة ، بعد أن نلهم المجموعة بآخرة ، حتى نترك للقاري فرصة يحكم فيها بنفسه على العمل الفني ؟ وحتى إذا رفضنا أن وجود دراسة لها حدودها ؟ ليس من الجباز أن دورها يجب أن يلف متد حد التقديم (كما فعل الاستاذ يحيى حتى في تقديمه لكتاب « لسان في الحارة ») ؟

ولكننا إذا تركنا هذه الإختيارات كلها وحكمتنا على الدراسة في ذاتها لست فيها الجهد الواضح الجليل ، ومحاولة صحي شقيق لتقديم مفهوم للقصة - القصيرة ووظيفتها والرجوع إلى أصولها وعلة ظهورها . وهنا يتضح إيمان يحيى تشويق بدور الحركة كعنصر أساسي في حياتنا وفي حياة الفن ، ولكن من الواضح أن تفسيره لاصل القصة لا يمكن أن يكون التفسير الوحيد . وفي مجال اللغوي اللغوي ليس قصص في جاد يتسبح اهتمام يحيى شقيق بالإنجازات الفنية ، وهذه صلة وثيقة بينها وبين الشكل ، شكل القصة .

تبقى ملاحظات حارة : هل صحيح أن كتابنا لم يتلقوا بوقاهم مبشرة إلا منذ عام ١٩٦٢ (ص ١٢٥) هل صحيح أنه لقيت هناك دراسات كاملة « ولو في مجلة » للكتاب من خصائص يوسف إدريس ونجيب محفوظ وفيحيى شقيق والبدوي ؟ (ص ١٥٢) هل يمكن أن يقال من قصص مبدى الرحمن فهي لها « مشكلات تسم بالجرأة الكبيرة » في اهتمام الزمان ؟ (ص ١٥٤) وماذا يقول عنا الأدباء الكبار يصيحي متحمساً بظروني : ومن يرد تبنيهم ، لعلنا في يتابع ثلاثة برامج يقدمها لي البرنامج الثاني في برنامج مع الأدباء ؟ (ص ١٨٥) .

محمد عبد الله الشفيق



هنا حديثاً ضمن مجموعة « كتاب وفنّان » التي يصدرها تشارلز ستو وشقيقه دانيشتر كتاب من بوجين أيونسكو . وأيونسكو يشير كزيمه سامويل بيكت رائداً من رواد المسرح الجسدي الذي يسمي الآن في فرنسا « مسرح الطبيعة »

Le théâtre de l'avant garde « والكتاب أول دراسة كاملة عن هذا الكتاب الذي استطاع أن يحل كل المفاهيم الشاردة عن المسرح وامكانياته وجوده وأصوله . والكتاب يتبع أسلوب هذه المجموعة نفسه إذ يقدمه استناد متعمق في الموضوع هو ريتشارد كرو استاذ الادب الفرنسي بجامعة ليون . وتراه هذه المجموعة تبسيط المادة بصورة لا تنافسها القارئ الذي يريد التعرف على هذه الشخصيات العديدة كما تراه اللغة العلمية الجوفاء . ولعل من أهم ما بالكتاب تلك القافية التي تشمل بيان كل أعمال يونسكو وكل ما كتب فيه من الجلات والكتب وكذلك أسماء بعض الكتب التي صدرت عن كتاب مسرح العظيمة أو عن المسرح نفسه .

والكتاب يركز اهتمامه على شرح مسرح يونسكو فيمثل هذا النوع الفريد من المسرح بطريقة منظمة سليمة ويسوغ ما قد يبدو شاذاً . بل في بعض الأحيان جنوناً - من كتاب هذه المدرسة عامة ويونسكو خاصة .

ولذلك في محاولة لتشرح الترابيل اتناح بين هذا الشكل المسرحي الجديد ، الذي قد يبدو في أول الأمر غريباً شكلية ثامة - وبين المضمون النفسي والفلسفي لهذه المدرسة الجديدة .

في أول فصل من فصول الكتاب يحصل أول انكشاف أن يشرح « المسرح الجديد » على ضوء نظرية يونسكو في المسرح . لكنه كان المسرح السائد قبل مدرسته هو المسرح الواقعي . ويقول يونسكو أن تعبير « المسرح الواقعي » يناقض نفسه . فالمسرح في ذاته عملية ابتعاد فني والمسرح الواقعي مبنى على مهادنة الكاتب في أن يوحى للجمهور بأن ما يراه أمامه من واقع حيائه . ولكن يونسكو يرى أن المسرح الواقعي بعد نفسه بالواقعية الطارئة للبيئة وهو ينتقدهم أن هذا الواقع ليس إلا جزءاً صغيراً جداً من واقع الإنسان ، بل إنه يشوهه كبر لهلاك الواقع . إذ أنه يركز على الجزء غير المهم من الحياة ويتسرد الجزء الأهم . وفي ذلك يقول يونسكو :

« إن الواقعية لا تستطيع أن تفسد الواقع كله . إنها تخفصه لعملية اكتشاف ، تهذيب وتقدمه في صورة إبداعية . أما الواقعية لا تدخل في اعتبارها الحقائق الإنسانية وإحداث الأشياء . . . إن الحقيقة تكمن في أحداثنا وشيئنا »
« الواقعية الأسلمية هي أحسن الوسائل الداخلية هي العالم النفسي وليس ما يحيط به من حياة مادية ملوثة » .

ويونسكو لا يقل هذا الموقف من الواقع الخارجي وحده ، بل يشترك في هذا الموقف كل أصحاب مدارس التمثيل والتمثيل والموسيقى الحديثة . أن الفن الحديث ومدارسه المختلفة تبحث عن الحقيقة المبنية التي تكمن وراء الحقيقة الظاهرة . لذلك نجد في مسرح يونسكو كثيراً من خصائص المدرسة السريالية ، وأهمها الاعتماد على الأحلام . فهذه المدرسة تدمج أنها تتسرد الكاتب بسر الخلفاء فيشكل الصورة التي يرسمها . ويونسكو يقول عالم الأحلام كتشف ابتداء لعمله . ولكنه يرفض أن يقلل أهمية الحلم وفوضى الشكل الناتج منه « فهو يريد «الوضوح» بجانب حقيقة الحلم . فبعض من الحلم ولكنه يهينه ويتسكده بوحى وإرادة لخدمة الغرض الفني .

ولقد وجد يونسكو في المدرسة الفلسفية التي تطلق على نفسها اسم مدرسة الميتافيزيقا *Metaphysics* صفاته الكثيرة وهي مدرسة متفرقة من أصحاب مدرسة « الفهم »
لما مدرسة تنكر العلم الطبيعي التي هي ألتحق لأن هذا العلم لا يشرح إلا للتكرار من قواها الطبيعية الكاذبة وهذا هو بوب من حقيقة العالم . إذ أن العالم يتحرك قوى لا منطقية لا يمكن تفسيرها بالتوازن علم وما يفسره القانون هو الظاهرة المادية التي هي جزء تافه من حقيقة الكون وأسراره .
وكان لابد من شكل آخر للتصريح بغير من هذه الحقيقة فثار يونسكو على المسرح الواقعي كما نال على التمثيل الواقعي . ولقد ناز على هذا من قبله « برخت » الذي أخذ يطلب من الممثل

أن يمثل فعلاً ولا يحاول أن يفتح الجمهور بأن مواضع حقيقته لأن ذلك يبيع القضية التي يتحدث عنها برخت فيجعلها فدية فورية في حين أنه يريد أن تصيح عامة . أما يونسكو فقد لجأ إلى طريقة البس « الإراجيسوز » لكل شيء جازل في عالم « الأراجوز » ولا كما لا يبحث عن وسيلة لتوصيل مفهومه عن اللاعقول واللاشعوري . فقد وجد في هذا الفن الشخصي حياته المنشودة . على المثل أن لا يأخذ نفسه أخذاً جدياً » بل يحاول أن يكون شخصاً من الأراجوز .

المهم أن كل ما كان يشهده يونسكو في بحثه عن المسرح الجديد مسرح يستطيع من خلاله أن يتخطى الحقيقة المادية وأن يعبر عن الحقيقة الكبرى التي تكمن وراء الحقيقة الظاهرة - حقيقة النفس البشري - حقيقة اللاعقل - حيث لا منطق ولا عقل .

ونتيجة لهذا المفهوم للالسان وللحياة أخذ المسرح الجديد يتخذ صفات معينة .

فأراد فقدان النطق يصبح العالم عبارة عن قواها متتابعة لا صلة بينها « عالم من الصادات التي لا تنطق » في مثل هذا العالم لا نجد معنى للتجربة . إن أية ظاهرة يمكن أن تطلق بالألف الأسباب . كل شيء جازل ، لأن كل شيء جديد أي لم يحدث مثله من قبل . إن قراءة المسرحية اليونانية حدث مستوفى له الترابية ولكنه نقتت القنبلة الفرية . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ما دام لكل شيء هذه العدة يصبح تحول إنسان إلى حيوان أمام التفرج حذراً لا يختلف في جوهره من قراءة المسرحية اليونانية

وبفقدان مفهوم التجربة تفقد الذاكرة . وكثير من شخصيات يونسكو تصاب بفقدان الذاكرة .
الزوج : أي أسكن في شقة نمرة A بالمدور الخامس .
الزوجة : يا لمحب ! يا لمحب ! يا بالمصادفة الفرية ! أنا أيضاً أسكن في الشقة نمرة A بالمدور الخامس .
الزوج (يتعجب من ذلك) : يا لمحب ! يا لمحب ! يا لمحب .
للمصادفة الفرية .

ونتيجة حقيقة لذلك يمثل المفهوم الانكساري للشخصية فيها دأب الطبيعة لا تتكرر « لأن فليس لنا موقف من الحياة - ولا معنى وراء أية شخصيات وتصرفاتها . بقول يونسكو :
« إن بعض من أساس شخصية » . بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول أنه ليس هناك شيء اسمه الشخصيات في الفرية فقط . فترى الشخص الواحد يلبس شخصيات أخرى في المسرحية فتفسير ملاحظه - وقد يصبح شيء بعد أن كان ذكراً ويتغير معه ومركزه الاجتماعي لم يعود إلى أصله أو لا يعود . . ما دام ليس هناك منطق ، وما دامت الحقيقة الكبرى هي أحاسيس الشخص في هذه اللحظة وفي هذه اللحظة فقط . فحين أحس أنني ملك أصبح كذلك ، وحين أحسن إلى متحول أصبح كذلك وهكذا - فالمرح ليس له ديمومة .

ويتربط على ذلك أيضاً موقف الكاتب من الزمن . أن عصر الإنسان ليس ثابتاً . إن أحسن الشخصيات في تشبيهة (التاريخ) تقول : « قد أكون بلفت الستين أو السبعين . . كيف لي أن أرف أن الزمن مسألة شخصية بحثة » وفي مسرحية « الغناء التي يتحدثون لها عن لوج » يؤكد أنهم عن عمرها ٢٩ مستعمل ٢٩ تصنيف « ولكن لا كانت مدينة لنا بثمانين سنة لذلك يعمل عمرها ١٢ سنة » .

فما دامت اللحظة هي كل شيء ليس لها ماضي ولا يتربط عليها مستقبل فقد أصبح الزمن لا وجود له . ففي مسرحية « في انتصار جودو » ليكت نجد الشخصيتين الرئيسيتين تنتازران « جودو » إلى ما لا نهاية وفي مسرحية « القنبلة » لا يونسكو لدى الساعة ٢٩ دقة .
أن الإنسان يخرج بعد قراءة هذه المسرحية وقد سيخر عليه أحاسيس بوجود كايوس في العالم الذي تعيش فيه ، فايونسكو قريب من مسرحياته من كايوس في لصحه .

سرحية بغيردها - يجب أن نقبل مبدأ المسرح الجديد ، وبمع ذلك يأتي دور تقويم الأعمال الجيدة في نطاق هذا المسرح . لذلك اهتم الكتاب بمحاولة تقريب هذا المسرح الى اللغات وامتدادها لتقبله .

هدى حبيشة



موريس فيليبسون

علم
الجمال
اليوم

Morris Philipson,
Aesthetics Today,
Meridian Books,
New York, 1961.

شيويوروك ١٩٦١

كتاب « علم الجمال اليوم » عبارة عن مجموعة مقالات جمعها موريس فيليبسون لكتاب من الشرق والغرب لثلاث مشاربهم الفنية والتجاربهم النقدية . ويجمع تلك المقالات الكتابية هدف واحد هو إلقاء الضوء على علم الجمال اليوم ، وما وصل اليه من طموح في العصر الحديث . ويسلم فيليبسون هذه المقالات الى مجموعات تتناول كل مجموعة جانباً معيناً من الثقافة الجمالية وحالاتها . يجتنب فيليبسون في « مجموعة تتناول علاقة الحسن بالأهداف الثقافية » ، ولأنه تتناول الأسلوب وثالثته عالمياً علاقة الفن بالمرعة وهكذا .

وفي المجموعة الأولى يوضح لنا الاختيار وجهة نظر فيليبسون في أن الاعتماد على الأسس الفردية في تقويم الأعمال الفنية يؤدي حتماً الى تفسيرات وترويض شتى للموضوع الواحد ، وذلك حينما تكون الفلسفة الاجتماعية للناس هي الخط الأساسي الذي يحدد أي مناقشة للثقافة الفنية ، فثقافة عصر معين ومكان معين هي التي تخلق الفنان ومفهومه وفكرته على السواء . ويستشهد فيليبسون على أي بيان التفسير للموضوع الواحد بأمثلة مقالات لينين كل منها وجهة نظر تعتمد على المكان والزمان اللذين يعيشهما الكاتب .

ففي المقالة الأولى يتناول جاك بارزون Jacques Barzun وهو أستاذ في التاريخ بجامعة كولومبيا : ما داعية الفن السدس ويتطلب المجتمع الديمقراطي ؟ وحينما يجيب على هذا السؤال يتطرق وجهة نظره الاجتماعية في ثقافته ليجيب على وجود التناقضات في الأدوار ، وفي تركيزه على ما يستطيع الفن تحقيقه في عالمه ذاتها . وهو يرى أيضاً أن هناك ثلاثة عوامل تحول دون تحقيق نظرة سليمة متجانسة من جانب المجتمع الديمقراطي للفن ، ويسمىها المظلمات الثلاثة :

- ١ - القول بأن الفن لا بد أن يغالب أبسط القسوسول وانتمسج .
 - ٢ - الاعتقاد بأن هناك قائمة بواقف عليها المجتمع ، تضمن العمل الكتب واللوحات والسينماتوغرافيات
 - ٣ - أن على كل فرد أن يصبح لواقف متحمساً للفن .
- ويختلف « بارزون » مع هذه المظلمات قائلا بأن الفن قد يضيئ الشيء نفسه لكل فرد ، ولكنه يضيئ أيضاً لنا مناسبات لثلاثواق المختلفة . ويرى أن هذه المظلمات هي التي تتسبب فيما نراه من محاولات الحكم على عمل فني بأنه عظيم أو غير عظيم ، أو غير أخلاقي ، وفي رأيه أن من الخطأ أن نلبيس الأعمال الفنية على أسس

ومن أهم ما يميل صرح فلسفة العيث ذلك التفتكك القسوي الذي تكتب به المسرحيات . ولكن أيونسكو يقول أن الفلسفة لا تستطيع أن تنقل البنية الا المعاني القادية . يقول أيونسكو إنه حين بدأ يتعلم اللغة الإنجليزية بدأ عن طريق كتاب للمحادثة . وصمق للعيث الذي يقولته الناس في هذا الكتاب ، ولكنه سرعان ما تبي أن ان ٩٩٪ من احاديث الناس لا تخرج عن هس هذا العيث . لقد ابتذلت اللغة واصبحت عاجزة لماما عن توصيل شوه من الحقيقة الكاتمة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فامكان توصيل ما يدور في نفس انسان الى نفس انسان آخر عملية عسيرة . لقد كان تسيكوف يقول بهذه الحقيقة الا كان يؤمن بأن كاشنا لا يرى الا نفسه فكان الشخص يتكلم بما يدور في نفسه وحين يرد الآخر لا يرد فعلا الى الا بل يتصمت بما يدور في نفسه هو وهكذا فلا حديث ولا تعاروف وذهب أيونسكو بهذه الملاحظة الإنسانية الى افلاك فلسفية .

المقدمة : لقد أفسدتنا وثقنا طيبا . ذهبت الى السينما مع رجل ومنعنا خرجنا لنبشر كاسا من الكونياك وبضئ المئين لم أقرأ الصفح .

السيدة : أرجو أن أكون قد أفسدت وقتا طيبا وذهبت الى السينما مع رجل وشربت بعدها كاسا من الكونياك وبضئ المئين مع عدم التفاهم هو الأساسي . أن الفرد لا يمكنه أن يحصى بما يحسه فيه ففكاره هذه العنيفة بصورة كارتونية كمن الأناجول .

ولو أن فلسفة أيونسكو وفقت عند هذا الحد لقال هنالك شيء اسمه الحقيقة وهو الحقيقة النفسية ولكن يبدو أن أيونسكو يريد أن ينكر حتى هذه الحقيقة فإذا كان الصالح الممارس حقيقة واقعة والعالم الداخلي حقيقة كاملة كان هناك شيء يستند اليه الفرد ولكن للمساء هي أنه حتى هذه النفس لا تكون واقعة - أن فلسفة العيث ليس لها قرار - يقول أيونسكو في مقال في بعنوان الحقيقة الذاتية :

هناك حالتان من الوهم أيثن حواسنا مسرحياتي . ما يحاطها احساس بالفرق والنام والآخر والكرامية والظلم والفرق . ما معنى ذلك ؟ معناه أن في قرار النفس الشراغ وفي الحقيقة الخارجية القادية الزيادة والقصي . لذلك فهو لا يجد معنى لأي شيء في الوجود . ولكن لماذا يكتب إذن ؟ لأن محاولة فهم هذا « اللاوعي » هو العمل الوحيد الذي يجعل أي معنى - لذلك فيسرحياته هي الشرح الوحيد الذي يجعل معنى ، لأنه من خلالها يحاول أن يفهم « ما معنى » الوجود .

فالإن هو العمل الوحيد الذي يجد فيه الإنسان معنى ولا يعني ذلك أنه يهرب من الحياة ويتعاشها ولكنه يتنج على نوع الحياة التي نعيشها :

« اني فلا أشعر أن الحياة كايوس مؤلم لا يستعمل . انظر حولك في الحروب ، والناس والكرامية والظلم ، والموت يترسب بنا من كل جانب . . . أن هذا طيب . . . وهو - وإن كان لا يتأثر موقفاً سياسياً - سببه أن المجتمع الاشتراكي ان يكون لا اكتشاف مجتمع يقوم على أساس الأمم الإنسانية المشتركة وديناميات الحقيقة الأساسية وليس هنالك سياسة معينة تعد بآنها الم وحدة الإنسان الى المفاهيم الجردة وخوفه من الموت .

ولعل الصفح الوحيد في الكتاب أنه اكثلي بتسويق كل خاصية من خواص هذا المسرح من غير أن يتناول تحليل مسرحية واحدة لترى كيف تتعامل تلك العوامل والخصائص لتكون ملاماً فنياً متكامل . وهذا يرجع ولا شك الى الصعوبة التي يتصنعها « مسرح العيث » بحيث وجد الكتاب نفسه مرفها على أن « زيل الطبات الأولى التي تقف في طريق القارئ تمنعنا بواجب كتابا من كتب أيونسكو » ويعتقد بأن مثل هؤلاء الكتاب لا يعيشون بل يرون أن المسرح هو الحراب الذي يجب على الإنسان أن يواجه نفسه فيه وهذه خطوة يجب أن نتخذ قبل أن نبدأ دراسة كل

القصيدة أو اجتماعية أو شوعية ، فاللهب الوحيد الذي يتفق مع طبيعة المجتمع الديمقراطي هو اليبا الذي يصير لكل فرد فرصة في أن يجد الوجهة الملائمة . وهنا يتضح اللون الرجعي في النظرية . ولكن هذا لا يعني اختلاف العايرين والفايس النقدية ولكن يعني النقد القوي لنظرية التحكية الباعقة والإستغلال الأنسي .

أما يقول شاموتا Nikolai Shamota إستلاد لغة اللغة الروس فهو يمتلك صراحة في مقاله « حول الأذواق في الفن » مع مائة بارادون . إلا أن شاموتا يتناول العناصر المظلمة الإستغلا التي جامها بارادون . ولكن موقفه هو يجب أن نسير أولا إلى أنه يؤمن بأنها تستطيع أن تفلت من الإخلالات الأدبوية حتى تصل بها إلى لغهايا اجتماعية معينة ، لأن اللغهايا الاجتماعية في بساطة لا تتعدد بتعدد الأذواق الفردية . والفن في هذا المفهوم ، شأنه شأن أي نشاط اجتماعي آخر ، القرى منه تصيب الحالة الاجتماعية ، فالفن يعدد الأذواق والاتجاهات الاجتماعية التي تتحكم فيه بدورها . « إن الفن لا يستطع أن يعيد أثره إلا إذا كان قائما على الرغبات الجمالية العربية للشعب ، تلك الرغبات التي تعكس عنها تجاربه الاجتماعية » . لم يقسول شاموتا بعد ذلك ، « فطرفة المجتمع للفن تعدد له مكانته في المجتمع ، في حياة الناس » ثم أنها تعدد له موضوعه . « إن للفن في هذا الأساس ، دوره في الصراع الأدبوي . وهذا يؤدي بنا إلى اللهب الفني في العسكر الشرقي أي الواقعية الاشتراكية ، والفن في نظر شاموتا يقوم بنشر محتوى معين ومضمون معين أي أنه وسيلة لتحقيق الثقافة الكوحد

أما لويس كرومزينجر Louis Kronenberger الناقد المسرحي التابع لتيار منذ عام ١٩٢٨ فيبحث في مقاله « أمريكا والفن » عن مطالب ما حققته أمريكا في ميدان الفن . ولتختلف وجهة نظره عن وجهة النظر الروسية الشرقية لأنه يرى هن في أن الفن في أمريكا لا يقوم بالوعظ أو بمحاولة تطبيق نمط للسلال معين . ولكنه يوضي نصي الأتقال حول مثل هذا النمط .

والقائمة الأخيرة في هذا الباب هي مقالة « النظرية الفنية في آسيا » كتبها أناندا كوماراسوامي Ananda K. Coomaraswamy

أحد المستشرقين العظام في الفترة الأخيرة ، ولد في كولومبو في سيلان عام ١٨٩٧ ، وتلقى تعليمه في إنجلترا . وقد بدأ الكتابة على نطاق واسع منذ عام ١٩٠٦ . ومن أشهر كتبه : « تاريخ الفن في الهند واندونيسيا » و « الفلسفة المسيحية والشرقية في الفن » و « الهندوكية والبوذية » .

يقدر الكاتب في أول المقالة أنه في وقت ما حدث التصادم بين الفن الشرقي والفن الغربي . ولكن اهتمام الفن الغربي بالسجوح جعل من الصعب على للفكر الغربي أن يفكر على أسس الوحدة ومن ثم أن تفهم الفن في آسيا . ولكنه يرى بآفة أسهل في التناول الغربي للعلوم الغربية من جهة ، وتناول الفكر والفن الآسيويين في أوروبا من جهة أخرى ما يؤدي إلى التفرقة بتقسيم الفن في آسيا على أسس جديدة . وعلى هذا التصادم بين وجهتي النظر الشرقية والغربية في ميالات الفكر والفن يتفق سلالة العالم إلى حد كبير .

وكوماراسوامي إذ يتحدث عن الفن في آسيا يستمد أساسا على مصادر هندية وصينية مركزا إلى حد كبير على الهند لأن علم الجمال هناك طور بصورة أوسع منها في الصين حيث يصغر الكاتب إلى إستخلاص ما يقوله منه من اللوحات والأعمال الفنية ذاتها لا من نظريات والفكر لاذي بها لافسلة ومفكرون . كما يحاول طوال المقالة أن يوازن بقدر المستطاع بين الفس في آسيا والفن الآسيوي في المعتقدات المسيحية والمدرسية

ولكن كما الفن ، وما القيم الفنية في آسيا ؟ إن متعصر الشكل في آسيا يمثل مجهودا فكريا خاصا ، فالصور مشكلا - يبدأ بأن يستمد بطرق شتى تتج من ممارستها للجوجال عوامل

التشبيت ، والصور الحية لميلاد في إصرار مستغرق في تصور شكل الكلا أو الفلمر الإنسي أو بعبارة أخرى « يرسم » الفنان هذا الشكل لنفسه كما لو كان يراها من بعيد ، يرسمها على الذي البعيد من الساحة حيث كل التصاوج أو التشبيسل الفنية ، ويرسمها على الذي القريب من تجاوبه قلبه في البؤرة العامة للفناني والرقي . وهو المكان الوحيد الذي يمكن أن تحدث فيه التجربة الحقيقية . فطرفة الحق الآن تظهر في أن فناني مشاي وكهنا يتكسبوا على علم ، ولكن يمت هذا ليد أن يتفهم الفنان الصورة تماما حتى لو كانت تمثل أحد أفراد الجنس للفساير ، إذ أن الفروق السطحية تختفي في الاندماج الفني . وهذا الشكل الذي يتصوره الفنان ويضعه نصب عينيه أطول مدة ممكنة هو النموذج الذي يبدأ في نحت التمثال أو رسم الصورة أو أي عمل فني آخر على فراشه .

واليد الفني هنا هو أن المعرفة الحق بالشيء لا تأتي عسبن طرق الملاحظة البصرية لتسجيل الإنبعاات . ولكنها تصبح ممكنة فقط حينما يتسنى المعارف والعرف ، والرأي والفن في عملية نطو على التبييل . فلكي يصير المرء ملاقا ليد أن يصح هو ذلك الكلا . « أن كل من بعيد لها غير نفسه فالا : هو شيء ، وأنا شيء آخر » . بعيد عن المعرفة . « فالمعاني الأدبائية للفنان هي أن يضع اختياره موقفا تحت منظار التزكيز والإتباع ول هذا نجد أختسا لنظري من لغة الجوجا إلى حد كبير ، فحينما نرى نصفا في جمال الصورة التي أنتجها الفنان لا يرد ذلك إطلاا إلى نفس أو خبيي في الملاحظة الحسية ، وإنما يرد إلى نفس في التزكيز . إن الفنان يرى الأشياء التي يرسمها حوله كل يوم في عالم الحواس ، ولكنه لا يبدأ بخلق اللطيق إلا حينما يترك فقط . وهذا يعني الفن في آسيا على الفن الآسيوي . فبالتي مثلا يقول « أن من يرسم شكلا لا يستطيع ذلك إذا لم يستطع أن يكون هو ذلك الشكل . وفكرة الجوجا من أن تترك لا تتسحب إلى لحظة الحس Indium وحدها بل تتسحب إلىسا على لحظة التخلييل . فصانع السماء « لا يحس بشيء خارج فعله حينما يكون مدفوعا فيه » الأصول الفنية إذن موجودة في السماء » في عالم التخلي حيث يقوم الفنان بزيارتها من أي لآخر ، سواء من طريق التزكيز الأروادي أو من طريق علم . وفي العالتي تتحقق له الرؤيا « ليجود بعدها إلى الأرض ينتج النمط الذي رآه

الفن في الهند والصين الآن يقوم على أسس مثالية ولكن ما الفرق بين التشابه والمطاكاة ؟ وما طبيعة التماوج أو التشكسل في الفن الآسيوي . ؟

دعنا نتحدث أولا عن التمثيل والمحاكاة . لقد قيل في أكثر من موضع أن التمثيل تنصر أساسا في الرسم ، وجرت العادة على ترجمة كلمة تمثيل representation على أنها تشابه . وربما كانت تعني هذا ، ولكن الواضح أنها تعني « تطابق عناصر الشكل والتمثيل في الفن » . وهناك بعض الأقوال والمصالحات التي تعبر الفن إلى أنه محاولة لطبيعة مثل قول أحد المفكرين الصينيين : « شكل طبقا لطبيعة » . أما في اليابان وسياح فيلوكا بفصيف المفكرين أن فني الرسم والموسيقى عبارة من محاكاة خاصة .

ومع هذا فنحن لا نلتزم إلى الفن الآسيوي بمحاول تحقيق الكمال بآثاره من عالم التمثيل بقدر المستطاع . لأن في هسدا الإفرافي اللطيقا تلك ، فهو التجني على سلطة التجربة والحياة ذاتها أن تذهب إلى أن الفن في هذه الثقافة يصور عالما مثاليا بمعنى الكلمة أي يعنى أنه يصور عالما على فراغ ما نرجوه وما نعلم به ، فالفن في آسيا مثالي بالشيء الرأسي : فهو مثل الطبيعة ، مثالي لا في مظهره ولكن في تركيبه .

ويجب أن نذكر أن الناهيتين الذاتية والموضوعية من وجهة النظر الميتافيزيقية والدرسية الحديثة لا تمتلكا ناحيتين لا يمكن التوفيق بينهما ، أي أننا لا نستطيع أن ننظر ناحية منهما واقعية على حساب الأخرى . فالميتافيسفة توجد حيث يلتقي

- المبادئ الستة الشهيرة التي وضعها Rafee Ho في القرن الخامس لفرم الرسم :
- 1 - تصوير حركات الروح في حركات حية .
 - 2 - تجسيم العظام بالرشاقة .
 - 3 - تمثيل الشكل مع الوضوح .
 - 4 - توزيع الألوان واستخدامها على حسب طبيعة الرب .
 - 5 - تحقيق البناء الصحيح .
 - 6 - الرسم بما للتحولات من تقليد .

والجاء الاول ذو صيغة ميتافيزيقية تلون بنية المبدأه .
 وحيثما يذكر المبدأ الثاني فكله العظام يعني تجسيم الشخصية لا مجرد رسم الشكل وعناصر التصوير فحسب ، بل يشير الى ضرورة استخدام الألوان كوسيلة للتنشيط ، ويعني الخاص تنسيق اجزاء الخوضوع على حسب علاقته الطبيعية ، والسندس تقليد الزواجع القديمة والتمسك بالقواعد التقليدية ولكن كل تنمي هذه القواعد او المبادئ عارضا مع التقليدية التي يرد ذكرها في هذا المبحث لا ، لا المبدأ هند « سبست لوجستين » هو : « اخلص لله لم اعمل ما شئت » . فحين لايجد عند الفنان التمسك بين اللات وغير اللات ، وهو في هذا حصر في اتيان ما يشاء .

فكل الفنون الآن تحاول الوصول الى درجة من الكمال لا يتم عندها التوفيق بين عناصر الشكل وعناصر التصوير فحسب ، بل يتحقق الاندماج التام . وهنا يعني المرء بان هناك ما يبرر قول بعض مفكرى الاسلام بان الفنان الصديق هو الله . وهو المبدأ نفسه في المذهب للمسيح السحبي ، فالقدس-يوهاينول افكارا يرد اعطاء الشكل للفن في دورته المثلثي في عمله الفنان . فان اعطاه الشكل لكل مطلوب يرد الى مشيئة الله . « ويردسبا استطاعتا هنا ان نحسب العلاقة بين الخلق والالدين وكيف نكتسب الخلق صيغة مقدسة .

والفنان ، في حريته ، يستعمل ان يعطى هذا الكمال . ولكن يجب ان لاذهب بمسبه الى مطلق التجريد وتخليصها على حساب القواعد والاعطية . فتجسيد الانشائية والتعود لا يمكن اعتباره الا كما يراه بعض الاديان : كبرا والاعباد . فالتقليدية لا تعني المنفرد الصعود الى الانشائية المتحدة ، ولا تعني التفسير الذاتي في قليل أو كثير « ويجب اختيار القواعد وسيلة نستعين بها لتحقيق « خلافا بماكاننا نعتقد هذه التقليدية » لا مجرد روع من التقليد . وكلما حاول الفنان ان يجمع بين الانشائية والآريادة ، قل احصاه بالقواعد واصبح الحس والآداء جاذبين مترامزين . ان جوهر الفن هو ان يبعد النظام الى تنوع الطبيعة ، وعلى هذا فهو يعد كل الفنون لعودة لله » .

وينتقل الكاتب بعد هذا الى مشكلة من اهم مشكلات النقد الحديث ، وهي تناول العمل الفني من داخله لا من خارجه ، على اساس قيمه هو لا على اساس قيم أخرى مهما كان نوعها . فمن رايه « ان الفن الحق ، الذي الخالص ، لا يعاول ان يتفلسف كمال العالم ، لانه كمال لا يمكن الوصول اليه ولكنه يعتمد كلية على منطقته الخاصه به ، وعمايريه هو التي لا يمكن قياسها على معايير للغير والتعلق في مجالات النشاط الاخرى . فهو شاهد القرر صورة لها أكثر من راس صفوف مساعدته فوازين الطبيعة على التيقن من مصحتها من رايها . ولكن استجابتنا لخصائصها الحيوية ، وللطابع المميز لها سوف يمكننا من الحكم عليها على أنها علم فني . ولو فرأ لردد لوحة شعرية لرجل منتخب فتاة مثلا ، فمن السلف ان تثار ايمانها الامتزاجات الاخلاقيه » كما لو كان اماننا نموذج في مجال السلوك ، لاالان هنا يتطلع ، على اساس تقليد مفهوم ناعما ، علاقه الروح بالخلاق . . وإذا لم نتقبل أو لم نهم التقليد ، فمسلدا يعني جزئا للصرح من اطلاق الحكم الجمالي في الحالة التي اماننا » في الصورة في الهند أو في الشرق الاقصى ، سواء كانتمطووعة أو مرسومة ، ليست صورة مثالية أو صورة من الذاكرة . ولكنها رمز يسري ، مثالية باعني الريالي فلف . وهي تصلا

الحسوس بالمفهوم ، ولا يمكن التفكير في وجودها مستقلة ، خارج المعرفة أو الرؤيا بمنفصلة منهما ، بل على اعتبارها تلك المعرفة وتلك الرؤيا ، أي في الحدث فقط . وهذا ما يرمي اليه ارسطو في قوله باندماج الروح العارفة بما تعرف ، أو ما يرمي اليه القديس توما في قوله : ان المعرفة ممكنة طالماكان كان التمرس العروفي في داخل العارف « وهذا يتناقض أساسا مع مفهوم المعرفة على أنها شيء منفصل عن الوجود .

وحيثما نتحدث عن التشثيل في الفن الهندي لا نعتني الطبيعة أو الوضوح السطحي ، فالفكر الهندي لا يتطرق الى الاحاطة الصلبة على أنها مجرد صفة ، بل على أنها خاصة نظرية .

التشثيل إذن يعني التشابه ، والتشابه بين الشيء وما يشبهه لا يمكن ان يكون إلا مثلا ، فما يعاكبه التشثيل في الشيء هو فكرة الشيء أو جنبه وما يمكن ادراكه عقليا . فليس التشثيل محاكاة لمادة الشيء كما تدركها الحواس ، فهو ليس - كما تصور الكثيرون - تمثلا بالقاهر فحسب ، ولكن التشثيل يعني وجود خصيصية معينة داخل العمل الفني ذاته ، وهي تطابق العوامل الفكرية والصحية فيه ، أي تطابق الخلق بين المفاهيم الفكرية والرموزات الحسية ، أي اندماج الحسوس بالمفهوم .

ففي المسرح الهندي يعتمد العروفي على أربعة عوامل - أساسية : الإيماءات ، والحوار ، والغاييس ، وطلاقة الكمثل بصورة طبيعية لاداء الدور الموكول اليه ، والموالاة الثلاثة الاولىتقليدية إلى حد كبير ، أما فيما يخص بالعمال الرابع فيقوم الكاتباوع والفتاوع تغيير مظهر كمثل وزيادة على ذلك ، نفس المراسمات الهندية على الا يتبع الممثل في دوره المثلثي يصبغه بنسب الدور الذي يقوم به جسمه على حسب المسرح والسبلى لا يعتمد ان يكون ماثلا لدور العروس في مسرح الممسراتي ، ويتجنب في المواقف التي يعاها ، لم انالهاير مواقفه هو لايعتبر من الفن في شيء .

ما بالنيصة للفتنيين فان الاشكال الطبيعية هي التي تستخدم في التيقن من الكثرة في مثل الفناني ، أو من السروج العليا القديمة ، أو من نسيم الحياة ، وهو يقولون « تمثيل الروح العليا عن طريق الأشكال الطبيعية » .

أما مسرح التلو Premāna الياباني فهو يلص المثلوب باستخدامه للتنشيل والفناء والرقي والحركة السريعة . وهو في هذا الاشكال المسرحية طبيعية في العالم .

ومن الضرورات الهامة في الطلاق الفني ما نسميه الابعصات الهندية بالمقياس Premāna فنطرايات المعرفة في الهند لا تنظر الى التجربة الحسية على أنها مصدر الحقيقة ، بل ان مصدرها نموذج مفرد من السطاح « هو الذي يعطي المعرفة شكلا ، وهو الذي يسببها » على شرط واحد وهو الا تتعارض مع هذه التجربة ، من هنا يمكننا القول بان فكرة المقياس Premāna تعني وجود مثل قد تدلنا في بداية الامر الى مقارنتها بمثل الاطوار والمذاهب الاوروبية المأخوذة منه . ولكن بينما تعتبر المثل الاطالونية مطلقة ولا تتخطى الا في الظواهر ، نجد ان المثل الهندية لا تتصل من العالم الحسوس ، فمثل الهندية لاتعتمد على الا في الظواهر ، ولكنها تمثل المبادئ التي تفسر تلك الظواهر على اساسها ، نعماما كما يؤدي مفهوم الرص مصادقة بين تقنيتين الى وجود مستقيم محسوس .

وكما يظهر الفن في قواعد السلوك ، ويمادية التفكير في علم الحق ، فان « المقياس » الجمالي يظهر في القواعد التي تلازم كل ضرب فني . ويعتبر الفن الذي يراعي هذه القواعد كمن قبل جملا . وقد يتساءل البعض : قيم الحاجة الى هذه القوانين ؟ الحقيقة ان الانسان ليس مجرد حيوان يتصرف بالفرزة ، ومع هذا فلم تتحقق له طبيعة البشرية الكمال بعد ، فهو لم يستطع الى الآن تحقيق الاندماج بين الباطن والظاهر ، بين التفكير والسلوك ، أي انه لم يصل بعد الى حياة تكتمه من التصرف دون قواعد وانظمة . وهناك القواعد أو

وشخصيات وديعات . ومثل هذا التعبير لا تثبت صحته أو زيله وما لا يمكن إثبات صحته لا يمكن أن يكون معسفرة . في استقامة هذا التعبير أن يحتثنا له عاطفة أو شكية . ولكنه لا يحتثنا لمفاهيم غريبة مبتكرة . أو بعبارة أخرى : لا يمكن أن يؤدي إلى اكتشافات جديدة .

لهذا يتشمل ليونل تريلتج Lionel Trilling : ما معنى الفكرة الأدبية ؟ ويجيب قائلا بأن الفنى ليس فكرا واهيا ، وإنما بالذات ، لأن البديهة تعالج الواقع أكثر من التعبير فخلق صافقها « حسب القاري » . وفي الحقيقة أن تريلتج يجد نفسه في موقف صعب حينما يرفض طرف التشكيل وتطرف المناقشة . فهو لا يتفق مع التشكيلين في قولهم بأن الأعمال الفنية « أشكال عامة » متجاهلين قدرة القصور الفنى على الانسجام بفترة الشكل لنفسه على الصفاء المحض . وهو في الوقت نفسه لا يقبل قول الآخرين بأن العمل الفنى يجب أن يصلى لتتمثل إلى « القدس » الكامن وراء القصة ، كما لو كان العمل الفنى مجرد « معنى » . تثبت صحته أو زيله عليها . والحصل الذى يقدمه لنا تريلتج هو أن الأعمال الأدبية تعطينا مظهر الفكرة الذى يعطينا هذه الشعور بأننا نعلم برغم فقدان المفهوم الفكري .

ويرى تريلتج أن هناك أيضا بعض المسائل الهامة مثل الولادة والفساد والقدرة والحب والأبوة والأزني ، وجريمة قتل الأب . وعلى هذا فالبديهة التى يستعملها الرء من جبرية سرادة الروائع الأدبية هي لغة الشعور بأن الرء يدعى في فهم محور عامة بطريقة تفرق في حياته المعاشي . ولا تعنى بهذا الفهم المضمطم ، بل الفهم الإنساني . وما بعد الشك في الآخرين . فالفهم المضمطم يقوم على التجريد المعنى للتشبهات ثم الوصول إلى التسميات . أما الفهم الإنساني فيقوم على التصق في الفرديات والخصوصيات ، ولهذا « الفهمى الذى يتجسد عنه تريلتج هو الفهمى المعاشي » . أو بعبارة أخرى هو الاستيعاب المعاشي الذى تفرق في اللاشعور أكثر من الشعور . وفي معاشي كتاباته الجديدة يرى تريلتج يجرى وراء « العواطف » فهو يتحول في كتابه من ١٩٠١ . فورستر أنلوستر هو « الفصاض الوحيد الذى أخرج منه بعد كل قراءة له بالإحساس بأننى قد سلمت شيئا » (١٩٧٢) . ثم يقول في عام ١٩٦٠ « يعتبر لورس دوريل الفصاض المحاضر الوحيد الذى يقتضى بأنه فيفسدني شيئا جيدا » . ولكن لم المعلومات وحدها في ذاتها « ما الذى الذى يجرى وراءها تريلتج ؟ أن ما يشير اهتمام تريلتج هو التفسير المعاشي لما يقدمه المؤلف من معلومات ، مشكل هذا التفسير لو طابع نفسى اجتماعي . أى أن الفكرة ينتج عنها أثر يمكن الحكم عليه « على أساس الحدث الذى يمكن أن تؤدى إليه في نهاية الأمر » . أى أن تريلتج يتأذى بأن هذه الآثار يجب أن تقوم على أساس الفاعل أو معارضتها لوجهات النظر العامة الفردية أو الاجتماعية وانها بدع يفرح بها في نطاق الجبال إلى مناقشات أخلاقية واجتماعية . وربما كان ذلك يفسر لمحاذا يسمى نقد تريلتج « نقدا تلقائيا لا نقدا أدبيا » . وإذا كان تريلتج يقولنا في اختياراته تقوم على أسس نفسية أو سياسية أو اجتماعية فإن « جان ماريتان » الناقد الفرنسى الأصل يقولنا في اختياراته في الأخوات والتأمل الفكرى ، فى رأيه أن البديهة الأولى للفهم والمصدر الأخير للتجربة هو الله . فهو لا يرى مع تريلتج أن الخبرة تستخلص من الأعمال الفنية على أساس الإدراك الواضحي . بل أن الخبرة لا تقسم إلى البديهة النفسية الجبراجية ولكنها شيء متصل باللاهوت واليتافيزيقا ، أنها معرفة بحقيقة لا يمكن الوصول إليها بالوسائل الواعية : « أن معرفة معرفة تختلف عادة عما نسميه معرفة ، معرفة لا يمكن التعبير عنها في الكلام وأحكام ، ولكنها تجربة .. تحتاج لتفكير ولا يمكن التعبير عنها إلا في عمل فنى » . لأن « فالنق في نقرة ليس وسيلة للوصول إلى معرفة مطلقة ولكنه فرصة للوصول إلى معرفة روحية .

عبد العزيز حمودة

مجال الرؤية بسرعة ، أى أن العين لا تنقل من جزء إلى جزء كما يحدث في التجربة الحسية ، أو تترك على جزء أكثر من الآخر . ومن ثم فالبديهة بين أجزاء الصورة التشرقية لا تقوم على أساس العلاقة الوظيفية ، لأن الأجزاء ترتبط ارتباطا متاليسا على أساس أنها الكائنات المخلوقة لتشاكل معين يقابل في وسط عرني ملموس . وهذا لا يعنى أن أجزاء مثل هذه الصورة غير مترابطة أو أن العقل لا يمثل وحدة ولكنه يعنى أن العلاقة القائمة علاقة فكرية أكثر منها وظيفية

معرفةنا لطبيعة . وإذا كانت تلك النظرة قد أحضرت قليلا في أوروبا . فقد قلت لأكثر من على عام تمثل التيار الأساسى في آسيا . لهذا نجد أن الصورة في الغرب ترى من خلال نافذة أو إطار ، وتقرب من القاري على هذا الأسس ، في حين أن الصورة التشرقية توجد أصلا في عقولنا وفنوننا ، ثم تنكس بعد هذا في الفراغ والتشكيل الغربي يرى من وجهة نظر ثابتة ويجب أن تستيعب العين « في حين أن التشكيل الصينى يرى من الأشر من وجهة نظر » أو من وجهة نظر تقليدية لا الوظيفية . أى أن الفنان الغربى يصور لفظة زمنية ، حدثا استوفقه ، أو انطباعا خله الفهم . أما الفنان الشرقى فيصور حالة دائمة ، أو بعبارة أخرى ، يحاول الفنان الغربى أن يصور الأشياء كما هي في ذاتها ، على حين يحاول الفنان الآسيوى والمسلم أن يصور الأشياء كما هي في الله ، أى الغرب ما تكون إلى مصدرا فغند ظهور البؤدا وهو على صورة واحدة . وسيل ذلك . وهذا ما نعنيه بقولنا أن الفن الشرقى يصور حالة دائمة

وجملة القبول أن الفن الهندى الهندى مبسكتر أولا بالنماذج ، لا بالإطاعات الحسية العارضة . وفكرة التماذج ومفهومها لسود حتى صور الأفراد . فقد يرى الفنان الرجل أو المرأة مخلوق من ريشه أو ريشها . ولكنه يراه أو يراها لا لرسم مطابق فردية يمكن تمييزها بل ليعبر عنه أن نموذج من التماذج التى ينقسم إليها البشر يمكن أن يفسه أو يفسها وبعد هذا قد يطلق إلى بعد ما في ظل بعض السمات الفردية البحتة ، ولكن ليس هذا أساسا لإيجاد الفنية . بل أنه ليس شيئا مقصودا ويتمنى . يعنى أنه يفسا برسم النموذج لا التماذج التشرقية .

فليس مصروف إذا أن الفن الشرقى يتغير في العقل الغربى للوهلة الأولى احساسا مثل الرأية التى يجدها في الفن الشرقى الفرنسى ، فالفرد في الأدب والفنون التشكيلية التشرقية لا يتميز لاهل بل يتميز أفعاله . وهذا بعيد إلى الأذهان العلاقة بين الفن الشرقى والفكر الدينى . إذ أن التخصيدات في الفكر الدينى الشرقى لا تعتبر القابعة الأساسية في هذا الفكر ، لأن الأساس أعمال الرء وتصرفاته .

والعناية التشرقية ذاتها تمثل متشبه الفن في آسيا . ولابد أن نذكر هنا أن الإشكال التى تتجلىها هذه الحياة لا تقوم على أسس تجريدية حسية . ولكنها تقوم على أسس تقليد ميتافيزيقى يتلقى من النظام الدينى انقام من ناحية ، ومع محاولات تسهيل مهمة الفرد في الوصول إلى ما يشبه الكمال من ناحية أخرى . ولا يمكن التمتع بأصحية أو بالفنون ذاتها دون الاعتراف بالبادية الميتافيزيقية التى ترد هذه الحياة ونك القنوى فيها

وإلى باب آخر تحت عنوان « الفن والفرة » يسوق فيليس مجموعة من المقالات تدور حول سؤال خفي : هل الفن ، كما يقول الوصفون والمناقشة التجريبيين مثلا لا يعتبر معرفة ؟ أن العلوم التجريبية « لا دأيم » نصلينا معلومات التيقن من صحتها أو زيلها بإرجاعها إلى شيء محسوس يتدرج تحت التجربة ، والعلوم النظرية تعطينا معرفة من نوع آخر لا تدور حول حقائق حسية ، بل حول تعريفات للافلاك في علاقتها الداخلية ولكنهم جميعا يتفقون على أنه « لا يمكن أن يكون لى شيء في قالب فنى قيمة في اكتساب معرفة جديدة » .

أن الفن تغيير والمعنى تعجيل . يستطيع العلم أن يرد ما يقول إلى التجربة ، أما الفن فيؤك ، ويعبر عن مشاهي واهوا

الندوات الثقافية ... في شهر

تقدمها: نجاة شاهين

التي سبقت آلة السينما الفلوس السحري والفرقة المظلمة التي مهنت آلة التصوير ، وباختراع شريط السيلولويد اكملت حلقة آلة السينما ، وأضيف إليها الصوت .

والعزل مدة دول أن تنسب لفضل هذا الاختراع لإنتاجها ناطقاً تنسب « لفريش جرين » وألمانيا « لانتشور » وأمريكا « للاثام وينك » ، أما فرنسا فنسبها « لرينو وماري لومبير » ويظهر أنه كلاهما « لومبير » ، وربما يبرهن أيضاً كان يجري إيجاله في الألفاظ تنسب مع الآخرين ، وأن عمل كل منهم على انفراد ، على أن الآخرين لومبير كانا أسبق من غيرها في وضع اختراعهما موضع التجربة العملية أمام الجمهور في مساء ٢٨ من ديسمبر سنة ١٨٩٥ « بالكاليه دي لايبه » بباريس ، وفي أمريكا لم العرض الأول في السنة التالية . ولا يمكن مهما أوتينا من قوة خيال أن نتصور أثر الإعلام الأول على الجمهور ، وذلك لأننا علمنا في السينما واعتدناهما حتى أصبحت جزءاً من ثقافتنا وحياتنا وكانت الأفلام لومبير الأولى لا توجد في مدة عرضها من دقائق أو ثلاث وهي عبارة عن تصوير لمناظر واقعية ، ومن ثم سميت بالأفلام الحياتية . ثم تفتحت أذهانهم عن تصوير فيلم تمثيلي أسماه « البستاني البتل » وفيه كل عناصر القصة بالرغم من قصر مدة عرضه .

غير أن تطوير السينما الحقيقي ينسب للفرنسي آخر يعثر من رواد السينما هو « جورج ميلييه » الذي وضع أسس فن العزل السينمائي ، واستقله إلى أبعد حد ، وأصبح هذا الفن من أبرز خصائص السينما ووسائلها الترفيهية . ولغة فرنسي آخر اسمه « شارل باييه » ، ويقال اسمه على بعض الشركات والاستديوهات وهو أول من صور الأفلام داخل أكمة خاصة أطلق عليها اسم « بلاك » وهو وأصبح أسس الفن السينمائي المتعددة . وفي دراسة أجرتها هيئة اليونسكو تبين أن عدد الفن والحرف السينمائية ينقسم في عصرنا الحاضر إلى ما يقرب من ستين مهنة .

وبعد هذا الترخيص التمهيدى لنشأة السينما قبل المحاسن يبعثنا وبين وسائل الإعلام الأخرى كالصحف والراديو والتلفزيون والصحافة ، ثم بدأ في الحديث عن صناعة السينما في مصر ومدى تطورها لقلل أنها ولقدت طيناً قبل الحرب الكبرى الأولى ، في



تقدم صناعة السينما

موسى حنى

من المحاضرات المهمة التي أقيمت في دورة مؤتمرات المجمع المصري للثقافة العلمية الحاضرة التي ألتها موسى حنى رئيس مجلس إدارة مؤسسة مصر للسينما من تقدم صناعة السينما في مصر ، بدأها بالحديث عن نشأة فكرة السينما في العالم ، لفئة فجر التاريخ والإنسان مشغوف بمحاكاة الطبيعة وتقليدها ، فبدأ بالقتاد كالطيور ، ثم تلى بالرسوم والنحت . وما أن ابتكرت الآلة حتى واصل شغفه لما ابتكر وسائل نقل الصوت والصورة ، وبمبتصر التليفون والتلغراف والراديو ثلاثة معالم ياهرة في مراحل تطور الآلة وهي تحاول أن تكون لها صوت الإنسان ، لهف بما يريد قوله ، وتلدع بلسانه ما يود الإصباح عنه . وأخيراً جاءت السينما ، فلذا الحياة واقعة ومتوهجة مسجلة على شريط من جمد .

يقول المحاضر: إن الإنسان القديم نفسه حاول تقليد الطبيعة بتحريك الصورة أو إبرازها كما لو كانت تتحرك . فقد مثر في أحد الكهوف على صورة نور له عدة أرجل في أوضاع مختلفة تسجل حركة السير ، والسينما اختراع جاء ، ولده محاولات سابقة مهدت له السبيل ، من ذلك خيال الظل والسفيرة مزودة . ومن الإبداعات

شكل شرائط للعرض كانت تعرض في سالة « ساتي » بمدينة الإسكندرية وما أن اندلعت الحرب حتى انقطع ورود هذه الاشربة اولا كانه - ففسكر بعض المواطنين الاجابى في تجربة الانزعاج الجديد ، واستخدامه وسيلة للدعاية المبكرة - وكسنان اول شريط اتخذه مصر يستغرق عرضها دقائق ، ويمثل عبدالرحمن صالحين - وهو صاحب فندق ومقهى ودار سينما - وهو جالس امام فنته يفتح «دارسينما» ويحيى لزواره .. ولم يزل الفنت حتى تالفت بالإسكندرية شركة من الاجانب انتجت فيلمين حزينين جدا وصناعة - وفالت على اقتناص هذه المحاولة محاولة اخرى جمعت بين مثاليها بعض الوجوه المصرية المشهورة مثل نجيب الريحاني وطى الكسار - ولكن هذه الاشربة لم تكن تحمل شيئا من معاني في السينما - فقد كانت مجرد صور متحركة وحسب ، وشابت الظروف ان تم هذه المحاولات في الوقت الذي انطلقت فيه الحركة الاستقلالية للبلاد ، وكان من اثرها انطلاق الوعي الفني من اسره الطويل - ولم ذلك على ايدي مسيدين تقدميين هما عزيزة ام رحمها الله وبهيبة حافظ - واتشبا اقتصادي مصر طرط حرب للفيلم والسينما في ١٢ من مايو سنة ١٩٢٤ - ولعل القليلين جدا هم الذين يعرفون ان هذه الشركة اسبق في الانتشاء من بعض شركات مصر الاخرى كفسول الحلة والطران والتامين .

ومن سنة ١٩٢٧ الى سنة ١٩٣٠ بلغ عدد الافلام المصرية ١١ فلما واسترعت السينما الفكر كثير من الشباب فطلبهم برقيها - ولما اخترت السينما التلقية زاد اهتمام الناس بها - واندمت بعض الشركات على انتاج الافلام تلقية وفديلة باستديوهات باريس وفي ١٩٣١ انشأ طرط حرب استوديو مصر وجوه بكل مصداق السينما - وبعد ذلك يعين اشراج الاستوديو اول افلامه الكبرى «وداد» لسينة ام كلثوم - ومنذ ذلك الوقت واستوديو مصر يمثل في قطاع السينما مركز القيادة والمصدرة .

وبعد هذا العرض التاريخي المفصل لصناعة السينما في مصر نحدث سياتره من مشكلات السينما في مصرنا هذا ، فملم المشكلات التي صرنا اليوم من مشاهة الافلام المصرية بعد التساهم عليها - وفي رايه ان بعض اسباب ذلك ذاتية - وبعضها نتيجة ظروف خاصة .

فالسبب نتيج وحدها بين الصناعات اقل يقوم على اركان ثلاث : حرفة ، وفي ، وتجارة - والجميع بين هذه الوجوه اسمر بالغ الصعوبة - والفيلم مبارة من سلسلة من عدة حلقات من اعمال مختلفة - واذا لم تكن العلاقات جميعا على درجة متناهية من الفن والصناعة كان الفيلم فاشلا - اما الاسباب الخاصة فيستطيع ان نتبينها من دراسة تطور السينما في مصر - ونقسم ثلاث مراحل .

اولا : في فجر السينما كانت الامور تجري هيئة مبيرة ، تكاليف الافلام زهيدة ، ومع هذا حققت نجاحا كبيرا لان الفلمين كاترا مؤثمين بالسينما ، فاقبلوا عليها واقفوا اعلمهم من اجلها ، وكان العمل يسير في رودة وتمهل - والتوازن الاقتصادي محفوظا

ثانيا : حين اندلعت الحرب العالمية الثانية كانت السينما من اكثر الميادين والمقول تاترا بالحرب - ومن العجيب ان يكون تأثير الحرب على السينما اذدهارا في اول الامر - ولكنه ازدهار كاذب - لما ان انحصرت موجه الحرب حتى بدت السينما في ذوالها واسعاها المالية - وفي المرحلة الثانية تبدل كل شيء - ساد السوق نضيم امير حاد فزادت الاموال المتداولة في يد الطبقة العاملة - وبدلا من توجيهها للشروعات الانتاجية والاستثمارية كانت توجه كلها للاستهلاك الخاص ، وزادت ايرادات الافلام زيادة كبيرة - واصبح العمل بالسينما وسيلة لتحقيق الدخل الربحي السريع - وزاد عدد الافلام .. ففي سنة ١٩٤٣ انتج ١٥ فيلما ، وقرر الرقم الي ٢٥ في كل من سنتي ١٩٤٤ و ١٩٤٥ - ثم الى ٥٥ فيلما في سنة ١٩٤٦ واستقر منه ٧٠ فيلما عدة سنوات - وكانت زيادة اكم على حساب الكيف بطبيعة

الحال - اذ من ذا الذي يقوم على شئون هذا العدد الكبير من الافلام - كيف تلاحقها بالروضات والفنيين والفنانين - اما الموضوعات فلم أصبحت الافلام الانبئية صعدا لها - واما المثلون فكثرتا يملكون فوق طاقتهم - وتكرر ظهورهم في الافلام والادوار المتشابهة - ولم يمه يشغل للتنت وقته في البحث من وجه جديد .

والفنون فقد ازدهمت ازدهارا اواثلا - وحادث فراغ كبير في السوق المتقلبة للفنون - واصبح معظم الفلمين مستعدين لاداء أي عمل يطلب منهم دون مراعاة للتخصص .

وكانت النتيجة انلما ينفذ لها الجيين - موضوعاتها اما مكررة واما اجنبية الجسد مصرية الاسماء والملايس مع مطلبين مجهدين - وسرعة في التفتيق يتنفي معها كل افنان .

ويرى الحاضر ان الظروف في المشولة من ذلك - فقد جنب الزواج افنان قوم مخافين ليس بينهم وبين السينما صلة - كل ما لديهم بعض المال المراد استغلاله - وكان دخل الافلام مجريا مهما كان مستوحاه الفنى - فبالل وافر لدى الطبقة المتوسطة - واسواق الشرق الاذنى متعطلة للافلام المصرية - وكان الممثلون يرفقون منه الفيلم قبل البدء في انتاجه - وكان الممولون يمتنعون الافلام يمتنات الافارة والخلاعة حتى تمناهم جويهم بأسوال البسطة والسلمج .

وبانتهاء الحرب حلت الفترة الثالثة حيث اكتمش التفتيق المتداول واصبحت ايرادات السينما بتكسة شديدة - وارتفع ومن الجمهور فاعل يميز بين الافلام الجيدة والردئية - وظلت تكاليف الافلام على ارتفاعها - وهنا منيت السينما بوضع جديد من التشكيلة الفانين الذين ادوها ايداه بالفا - وابتهوا طريقة العمل بالاجل - وبالرغم من ان التعامل بالاجل معروف في جميع فئاتنا التجارة والصناعة - فان هؤلاء الفانين كلبوا الى اداء من ادوات التكاليف - فكثرتا يتلون على الانتاج وليس في جويهم تقوى - ويحصلون على سلة ترويج من احد الموزعين يسدون بها النفقات التي لا يمكن تاجيلها - كاجور الكوميديا ومعروفات الانتاج - اما ياتي بوضع ميزانية الفيلم - كاجور الاستديوي - والفيلم الضام واجبر الاطفال فكان مسديدها يتم بعد عرض الفيلم - وكان الوضع لا يفرج من احد امين - اما ان ينجح الفيلم ويستطيع ايراداته الوفاء بديونه وفلك هي الحالة الشادة - واما ان يفشل فلا يسبب المنتج الفانين أي مكروه - وهذا هو الحال الذي نميش فيه حتى الان - وبكفي ان نقول ان عدد المنتجين منذ ١٥٠ متجا - ومدهم في امريكا ذاتها ٣٠ متجا فقط .

على ان الحكومات في المهور المانسية لعبت دورا كبيرا في اضعاف الفيلم العربي - فقد كانت تفرض ضريبة ملا قدرها ٥% في المتوسط من امان التذاكر على حين ان الفربيون انجلترا لايريد على ٢٥% او امريكا ١٠% - ولم تقم الدولة بوضع ضريبة الافلام على أية مسودة من الصور بالرغم من تحفظ الافلام للدولة من دخل غير - فاصبحت سوقنا داخليا وخارجيا سييسا محدودة وضعية - ففي الداهل لعبت من الاحصاء ان نسبة عدد دور العرض للكان في اقل نسبة بين كل البلاد المتحضرة فدينا دار عرض لكل ١٠٠٠٠ مواطن - فحين اني اجائنا فادرس لكل ٢٠٠٠٠ مواطن - وفي ايطاليا لكل ٣٠٠٠٠ مواطن .

وهكذا قدم لنا الحاضر صورة كاملة لاحوال السينما المصرية وظروفها المتشعبة ، حتى اعتمدت بها حكومة الدولة التاجرمت دراسات مستفيضة - ورسمت برنامجا ضخما لتفويض بها من هذه الوعنة - فانشأت معها عاليا لسينما - ورسمت جوائز للمعلمين في هذا الحقل واشتركت في المهرجات واسابع التبادل - واخضعت السينما للتخطيط الكمي والكيفي - وانشأت مؤسسة لرعاية السينما - ودعمت استديو مصر بالاجهزة الحديثة - كما انها سبيل تعديل قانون عرض الافلام المصرية بقوى العرض - ولا شك ان لبلنا كبير في ان تولى هذه الجهود لبارها الطبية بما يحقق لهذه الصناعة كل ازدهار ونماء .

اشتراكيتنا العربية

الشيخ احمد الرياض



اليم « والاسراف جريمة كما ان البخل اثم .. ومعنى هذا ان الاسلام يريد الطريق الوسط ، ونحن اذا طبقنا هذه المبادئ فانا نجد سجدتنا ليست في مجتمع اشترأكي مثالي ناضج . ثم تحدث سيادته عن أصل الخيرات في العالم ، فقال ان العالم كله ملك لله ، وقد انتقل اربث هذه الدنيا الى الناس ، بطريق « العارية » أي الوكالة المؤقتة « وانفقوا مما جعلكم مستخلفين فيه » أما كيف وصل هذا المال الى الأيدي المتعددة فقد وضع له نظام وطرق مشروعة ، هذه الطرق هي : الوصية ، الهبة ، الارث ، العمل - والعمل هو الطريقة الغالبة الوقوع ، وقد حدد الدين انواع العمل التي يجب على الفواضل اقيام بعضها ، لحرم الوسائل غير المشروعة ، وأن يؤدي حق الله وانوطن في هذا المال ، وحق الله هو الزكاة المفروضة والتصدق الاختياري . وحق الوطن ، هو الضريبة وكان لها فيما مضى أسماء مختلفة مثل الخراج ، والعشور ، وخمس القيمة .

وفي رأي الدين أن من حق ولي الامر الشرعي في المجتمع أن يقرض الضريبة وفق ما تقتضيه المصلحة العامة بشرط أن ما جيع للمصلحة العامة يجب أن يتفق فيها ، والضريبة في ولت الاسم غيرها في وقت الحرب ، بل من حق ولي المصادرة العامة اذا انتفت الضرورة ذلك .

واستند سيادته في تفصيل مبادئ اشتراكيته الاسلامية فتحدث عن التأميم الذي يتبع بعض الناس أنه ضد الاسلام ، فقال ان التأميم كان معروف في الجاهلية باسم « الحمى » وكان الرجل يستقطع له ارض القربى بعد السلاح ، ووضع اليد ، وقد استنبى الرسول « الحمى » وفيه مفهوم ، فقال « انه لا حرم الا لله ورسوله » ومعنى هذا انه اذا اردنا تأميم جزء من الارض فيجب ان يكون للمصلحة العامة ، وكان عمر رضي الله عنه يفتي بعض الاراضي ويجعل مملوكة عامة مشاعة لتلحقها .

واختتم سيادته حديث الطويل بإبيات من شعر شوقي الذي نعتي بالاشتراكية الاسلام قبل ان يزلج نجم جمال عبد الناصر في سماء العروبة ، من محمد رسول الاشتركية

الاشتركيون انت أممهم
ولا دناوى القوم والغلولاء
ديوت منسلا ودواوى عطفرة
واغف من بعض السدواى الداء
انصت أهل الفخر من أهل الفنى
لأنك في حق الحياة سسواى

ميلاد العالم العرب الحديث

وفي المركز الثاني بقية الفوارى التي الدكتور محمد شهاب الدين الرئيس رئيس قسم التاريخ الاسلامى بجامعة القاهرة المصافرة الاخرى التي استقطعتا من مهرجان الفكر والثقافة بمناسبة المئتين لثلاثين للشورى الشعبية ، وكان موضوعها « ميلاد العالم العرب الحديث » ولا شك انه من الموضوعات الهامة وخاصة أننا نعيش الآن اياما تاريخية ، ونشهد تحولاً خطيراً في حياة امتنا العربية كلها . هذا التحول الذي يلبور في صورة الثورة الاجتماعية الاشتركية التي اعطتها البعثات الوطنية يوم ٢١ من مايو الماضي .

وقد حاول سيادته في هذه محاضرته تحديد الفترة الزمنية التي مهدت لهذا البيت الشامل الذي يتغير بتطورات عطفرة في المستقبل . فقال ان هناك احداثاً بارزة حدثت في امنا خلال

الار انعقاد المؤامر الوطنى للورى الشعبية جوا من النشاط والحيرة في اوساطنا الثاقفة هذا الشهر فاقبت ندوات مسدة من اهمها محاضراتان .. الاولى لشرح مفهوم اشتراكيته العربية من الوجهة الدينية ، وقد التفتاق رابطة مؤلفى الحكومة فغلبت الشيخ احمد الرياضى الاستاذ بالجامعة الازهرية ومفسو الزموسر وقصد بهادها بالانشارة ال ان موضوع اشتراكية الاسلام تناوله العلماء بكثير من البحث والتفصيل . والفث به كتب عدة قبل صدور القرارات الاشتركية بسنوات . وفي رأى ان الاشارة الى هذه الناحية هامة جدا لانه قد يتبادر الى بعض الالاهان ان الدافع لهذه الاحاديث في هذا الموضوع ، هو قرارات الحكومة بمعنى ان كلمة الدين اسبخت تابعة للدولة ، وهذا غير صحيح لان ديننا الاسلامى دين اشترأكي وكو طليت تعاليمه بذلة لوجدنا انفسنا في هذه الفترة اشترأكي الفصح نظاما من الغالبية التي بلغناها في هذه الفترة القصيرة من تاريخنا .

فلذا ما وجد هؤلاء العلماء زجما يشر بالفترة الاسلامية ودعا اليها ، كان لزاما عليهم ان يشهدوا انهم لا يتفقوا على جايه . وبعد هذه المقدمة تحدث سيادته عن اصل كلمة الاشتركية اللوى والعربى ، لان كثيرا من الناس يتفهمونها انها حرية من المجتمع الاسلامى والعربى لان لهمم للكلمة بفسرها الى المعنى العلمى وهو الشيوعى .

ويتولى سيادته ان لفظ اشتركية موجود في لفتنا من القدم المصور وهو مأخوذ من كلمة اشتركة ، وقد وردت في حديث للرسول عليه الصلاة والسلام « الناس شركاء في ثلاثة الله ، والكلأ ، والنار » ومعنى هذا الحديث ان الناس شركاء في الخسرات والمخافات التي في الكون ، كما انهم شركاء في تحمصيل التبعات وصعوبات الحياة ، المقابلة للتبع بغيراتها .

وقد وضع الاسلام اساس هذا التشراك في القرآن والاحاديث النبوية . فليما يخص بتحمل المسئوليات يقول تعالى : « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الاثم والعدوان » ولا شك ان التعاون على البر والتقوى هو تعاون على تحمل المسئوليات ، ويقول الرسول « حث الجنة بآثاره وحث النار بالهتواتر » ، فما اسير على الانسان أن يصحح مجرما ، وما اصعب أن يصحح فاسدا .

ويقول « من لم يهتم بامر المسلمين ، فليس منهم » ، وقوله « مثل المؤمنين في توادهم وتواضعهم ، وتراحمهم كمثل الجسد اذا اشتكى منه عضو تداهى له سائر الجسد بالسهر والحمى » . والتشارك في الضرات وضع له الاسلام مبادئ منها : ان الفقر في نظر الاسلام يجب فيقول عليه السلام « كاد الفقر ان يكون كرا » والفتنى في نظر الاسلام ليس عيبا « نعم المال الصالح للرجل الصالح » ، ولكن العيب ان يكون المال معطلا لمحقق الملواتس ولهذا فالاسلام يعتبر تجديد الاموال جريمة « قال تعالى «والذين يكتزون الذهب والنفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فيجرهم لعذاب



البندقية والكاتدرائية الذهبية

والمعبد عباد

في المعبد النقال الإيطالي بالقاهرة التي الاستاذ راب عباد مدير معهد متحف الفن الحديث السابق محاضرة عن مدينة البندقية وكاتدرائتها الذهبية وجمهورية البندقية نشأت عند فم نهر البربر لبطي بلدان إيطاليا العاترة بالسكان ، فغربوها وقصوا عليها قضاء ميرما فاطسر سكانها أن يرسلوها هنا باحثين عن مأوى يعيشون فيه ، فلبثوا إلى الجزر القريبة منها القالسة بسين المستنقعات واستقروا فيها ، وقد استمرت هجرتهم حتى منتصف القرن الخامس حين زحففت جيوش « القوطيين » فلى هذا العهد اخلت وفود المهاجرين لزاد متجهة صوب الجزر العالية التي على بحر الأدرياتيك

ويصف جوتو الصاغر الأناي العظيم البندقية ومن المعروف انه عاش فيها فترة من حياته يقول ، ليست الضرورة وحدها هي التي دفعت الكثيرين من المهاجرين إلى الإقامة فيها ، ولا جمال مناظرها وفضاء جودها وملوحيها الجليل المنعش فحسب ، إنما لفظوها لانهم وجدوا فيها المكان الأمين المناسب ليعيشهم حيث تنافروا لهم وسائل راحتهم واستقروا مع بعضا عائلوا وداؤوا من مرارة الكناز والتشرد والنشال المستمر ، ويمكن جوتو انه أراد لعلهم من مضايقه «التشال» الكبير فوفى أمل جسرديا ليوستيمع بمنظره الفريد الجذاب المبهذه شكل الزوارق التي يطلق عليها اسم « الجندول » وهي لاري الألى البندقية وحدها ، وكل من يمر بكنة البندقية يشاهد النصور الضخمة القائمة على سفحتها يعتزق كل القيم الفنية العالية التي استطاع الفنان هناك بعبقريته تقديمها البنا في إطار جذاب ، وقد صممت وجسمت هذه النصور من آتس وأغلى الخامات والاحجار الصلبة المزودة بالنقوش الجميلة ، وبعضها محل نقوش الغرايكو ، وهو من صميم خصائص الصنعة في البندقية التي تعد كما قيل متحفا في الهواء الطلق ، وهي هدبة الطبيعة إلى البشرية .

وقال المحاضر ان البندقية حين تحررت من أياغ شارلمان بعد نضال دام من سنة ٧٨١ الى سنة ٨١٠ م انتقلت الجمهورية من جزيرة « مالدينا » واستقرت في جزيرة « بالانو » ، وبدا الشعب في تدمير الجزيرة فهدم الدوق « انيلوبارتيشيانو » انشء قصر الدوقية العظيم بين كنيسة سانتا نيودور وكنيسة سانت جيمنتا الذين شيدهما اليوناني المنصوب « ناست » كما شرع في تقوية جدران الجزيرة وتخطيطها وتعميرها واعدادها لتكون مدينة كبيرة بعد ان كانت تعتمد على الزراعة والغلاحة ..

اما كيف بنيت الكاتدرائية العظيمة بالجزيرة فيقول المحاضر الفنان ان شقيق الدوق اليو وخليفته على الجزيرة حين تولى الحكم عمل على القضاء على متعاطات القراصنة وقطاع الطرق واسدأ امواره بالا يقرب التجار والبحارة من مياه سورية ومصر وجميع الموانئ الشرقية ، وقد حدث ان عيت عاصلة في اذن من الآخرين مما اضطرهم الى النزول في ميناء الاسكندرية ولعب الزمن دورا هاما في حياتهم وكان لهذا الدور اثر كبير في خدمة وطنها ..

هذا القرن ، يرى المؤرخون ان كلا منها صالح لان يحدد به ميلاد الأمة العربية :

مثل ثورة مصطفی كامل سنة ١٩٠٨ التي استعمرت حتى عام ١٩١٠ ، والثورات التي قامت في العراق سنة ١٩١٠ ، وفي المغرب وفلسطين اثر ثورة سنة ١٩١٩ المصرية . وقصد قامت الشعوب العربية بهذه الثورات لتحرر اراضيها المستعمرة . وبعضهم يرى ان ثكنة فلسطين ، واجماع الشعوب العربية على تحريرها من الصهيونية كانت شرارة البعث الاول ، وكذلك تأليف الجامعة العربية سنة ١٩٤٥ التي علقت الشعوب على قيامها آمالا كبيرة .

وهناك من يرى ان ثورة ٢٢ يوليو سنة ١٩٥٢ هي أول تاريخ العرب ، وغيرهم يحدوده بـ ١٦ يوليو سنة ١٩٥٦ يوم تأميم القناة وحل الشركة الفرنسية التي كانت سندا من أركان الاستعمار ، فمنذ هذا التاريخ بدأت الحركات الوطنية التي ظهرت اغلب اجزاء الوطن العربي من الاستعمار ، وكان من ثمراتها قيام الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٨ ، وان كانت قد حدثت نكسة بعد ذلك فانها نكسة مؤقتة لن تعود ، ولابد من تطورات قريبة ، ولا يمكن أن تعيش سورية منزعلة عن مصر ، وأخيرا نرجع الى التطور بالتوراة الاشتراكية وتأليف الاتحاد الاشتراكي العربي ليكون أساسا لوحدة عربية كريمة في أنصحاء الوطن العربي ، ولاشك ان هذا التطور ينتج منه اضطر النتائج في المستقبل .

ولكن مهما اختلفت النظرات والآراء ، فإن هناك نقطة يدهب عليه أن يتفق عليها الجميع ، وهي ان هذا الميلاد حدث في فترة زمنية محدودة من القرن العشرين ، وسيدكر المؤرخون ان ظهور الأمة العربية كان من الظواهر السياسية والاجتماعية التي تميزها هذا القرن .. وهذا القرن يشهد بكثرته أحداثه التي العالم ، مثل ظهور روسيا الحديثة سنة ١٩١٧ بلاء من روسيا القيصرية ، وفيما بالحرب العالمية الأولى من سنة ١٩١٤ م إلى سنة ١٩١٨ والحرب العالمية الثالثة من سنة ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ ، ولم يتج من هذا العهد الحروب الاكبر من الشعوب ، ومن ظواهر هذا القرن أيضا قيام الفاشية العسكرية في ألمانيا وإيطاليا وإتبارها وظهور الصين الشعبية سنة ١٩٤٩ ، هذه الدولة التي تتكون من ٩٠ مليون نسمة ، والتي استطاعت بعد ماين من التوكلها ان يهزم أمريكا في الحرب الكورية ، ولا تزال أمريكا تعيش اليها كل حيلة ، وكذلك أصبحت أمتنا العربية شخصية دولية كبيرة لها وزنها في المجال الدولي في هذا القرن بعد ان كانتا ضالكة للثقافة الغربية في عهد العثمانيين ، عزة الأوصال بتنازها الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإيطالي .

ثم تحدثت المحاضر عن فة التطور في هذه الأمة الفتية ، وبوتشتل في الثورة الاشتراكية التي أعلنها الميثاق الوطني ، وهي تعني ان الثورة السياسية قد أدت مهنتها . ولم تعد الحرية السياسية كافية وحدها لتحقيق أمل الأمة إذا كان غالبية الشعب فقراء ، اذن لابد من تحقيق المعادلة الاجتماعية ، والمساواة الاقتصادية لكي يمتن القاروب بين طبقات الشعب ، عن طريق رفع مستوى الطبقات ، والقضاء على الاسراف وامتياز الثروات ، وبذلك يحصل كل مواطن ان وطنه تستلث فيه آماله وسعادته ، وتصبح الوطنية وطنية مدنية حقيقية ، لا مجرد اقوال وشعارات .

ومن النقاط الهامة التي ألتينا « الميثاق » دستور الشورى الاشتراكية ان جناد الجمهورية العربية المتحدة لا يقتصر على مصر فقط فاللائح الاشتراكي العربي يجتبه النضال في جميع الشعوب العربية ، نضال القوى الشعبية ، الذي فشتل الجماعة العربية في تحقيقه لانها كانت تمر من رأى الحكومات والحكام بالشعب ، فالشعب يرتبطا وحدة حقيقية في وحدة الثقافة والتاريخ والنضال ، والنظر المشترك للتدخل في الصهيونية .. ولكن هذه الوحدة والآمال ان تتحقق الا بمداومة الجهد والبليل والغدا ، لكي تصل الأمة العربية إلى أوج نضجها وازدهارها .

أسهم الدوق في إدخال بعض التحسينات على الكاتدرائية وأتمها من بعده الدوق دومينيك سلفو سنة ١٠٧١ م .

أما المهندس معمم الكاتدرائية فلم يذكر اسمه ، وهناك قصة طريفة تقول إن أحد المهندسين كان أصر وتعهده بأن يقوم بأعمال جبارة دون أجر على شرط أن ينام له نمتال داخل الكنيسة مكانة له ، وقد تقبل عليه بالسخرية والاستهزاء ، وصنع له نمتال كاريكاتوري يمثلهم نمتال على عكازه بجوه بعض أصابعه جزارا لقروءه ووضع النمتال على مدخل الكنيسة ، فكان الشعب يضحك من الاعصاف عندما يقع نظره على هذا النمتال المضحك ، وأغلب الظن أنها أسطورة ، ويقول المؤرخون إن تصميم الهيكل الرئيس للكاتدرائية قام به مهندس واحد ، أما الوحدات الزخرفية الموزعة في أركان الكنيسة فهي من إنتاج فنانين مختلفي الجسديات

ويقول الأستاذ وأحب أنه منذ تدمير الكاتدرائية سنة ١٠٧١ كانت الكنيسة مدهونة بالطلاء العادي فاستبدل الزخارف المرسومة مادة الفسيفساء على حسب التصميمات الموضوعة أصلا ، ولا توثق الدوق دومينيك سلفو نقد مشروع الزخارف الخارجية على الوجه الرئيسة واستمرت هذه العملية من القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر دون توقف

وفي عام ١٠٩٤ اكتشف جثمان القديس مرقس الذي قُتل معيا داخل الكنيسة غولفان الثقليات الراسية واورت الشعب التراتية وخشية أن يستولى العرب عليه ويرجعوه إلى موطنه الأصلي بالإسكندرية وكان لهذا الاكتشاف أثره في خيال المحصورين والفنانين وألهامهم ، فأوحى إليهم الحدث التاريخي بتصوير قصة نقل رفات القديس ، وأدخلت التعديلات على ألباء الكاتدرائية ومن مزايا هذا التعديل اكتسبت الكاتدرائية ضوفا في بعض أركانها المظلمة ..

وعندما فتح التتسطينية الترك والدولور سنة ١٢٠٤ حقق ذلك مزايا كثيرة لتبليدية ، فقد أوردت مواردها الخام ، وندقت عليها القوائم الشعبية النادرة التي ساعدت على إتمام زخرفة الكاتدرائية ، من هذه النماذج الغولور البيرونية الاربعية التي استولى عليها نابليون في القرن الثامن عشر عند فتحه لإيطاليا ، ولكن الفنان الإيطالي « انتونيو جاتولا » صاحب المدرسة الكلاسيكية الحديثة استطاع استردادها فوضعت في جبهة الكاتدرائية

وفي فجر القرن الثامن بعد الصل في الكاتدرائية ودام لإنها طويلا ، ولها الآن من العمر ١١٨١ سنة ، ومنذ ذلك العهد لم تنه عمليات الصيانة والمحافظة عليها وخاصة أنها قائمة على دعائم تشربها مياه البحر وتصل إلى الكنيسة

واستعان المحافير بالفنانين السحري لشرح روايات هذه الكاتدرائية العتيقة الخالدة .

يقول المؤرخون أنه عندما وصلت أقدام البحسارين أرض الإسكندرية أرادوا زيارة شريح القديس الشهيد مرقس ليشكروه على نجاحهم من الفرق ، فأخذوا في البحث عن المكان الذي دفن فيه إلى أن مترا عليه في دير قديم للأقباط ، وعندما وقصبع نظرها على الشريح تملكتهما دفة شديدة في الحصول عليه والاحتفاظ به لوطهما ، وحاولوا التأثير على الرهبان المسكلفين بحراسة الشريح حتى نجاح في الاستيلاء على جثمان الشهيد ، ونقلوا إلى سجنينهما وتحتا من الأتلات به دون أن يشعر حراس اللبلاء ، ولما علم أهل البندية بوصولهما ، فرسوا وهملوا وخرج الدوق لاستقبالهما وأعلن « القديس الشهيد مرقس » شفيعا وحاميا للبندية ، وأعتبر شعاره وهو الأسد الرابض على الأجنال شعارا وعلما لها .

ونفس هذه البندية كيف نقل من ديرنا شريح الشهيد مرقس صاحب الكرامة المرتضى وأول من بشر بالديانة المسيحية في الشرق ، وقد حدث هذا عام ٨١٥ م أي منذ ١١١٧ عاما ،

وفي عام ٨٢٩ م شرع الدوق في بنائه أول كنيسة للقديس تكريما ولعبد له ، وكان هذا البناء هو أول الكاتدرائية للديانة الحالية ، وقد صمم على شكل الصليب اللاتيني ورونية منه في جعلها أكثر فخامة إضافة إلى الكنيسة مجموعة من الأعمدة الرخامية النادرة التي كان قد أحضرها شقيقه جستنيتو من سقلية وقت دخول جيوشه لمعاونة الإمبراطور ميشيل في حربه ضد العرب الذين كانوا يحتلون سقلية فانتزع منهم كثيرا من الغنائم وهبها للكاتدرائية ، وقد عدت عقب تبني الكاتدرائية الأولى أن قامت منازعات وخلافات سياسية بين أفراد الشعب فعمت الغرض وأضلل الثوار النار في الكاتدرائية غير ميالين بحرمة الأماكن المقدسة واستندت النار إلى قصر الدوق الذي مات لمجزة من أحماد الثورة ، وجاء بعده الدوق « بيتر وأرسيلر » فأعاد أصلا الكاتدرائية من ماله الخاص وأضاف عليها بعض التعديلات فجعلها على شكل الصليب اليوناني ، وأضاف إليها عددا كبيرا من الأعمدة الرخامية الشعبية ، وزين أركانها بالتمشيد ذات الطابع البيزنطي . وفي عام ١٠٥٠ م زار البابا « ليسون » البندية برسم أول تحية لولادة الشهيد .

ولقد شاع كثير من الصور الدينية بفعل عبسديان الإيقونات الذين أهدموا معظمها ، ولم ينج منها إلا القليل البسيط مما تشاهده حاليا في بعض أركان الكاتدرائية ويبدو النقل إلى الدوق ببيرو في إقامة « الآسورة الشعبية » وهي الفن الشعبي الخالص الرصع بالأحجار الكريمة ، ويثال أنها صنعت بالتتسطينية خصيصا للكاتدرائية لوضعها خلف الهيكل الرئيس ، وهي على جانب عظيم من الروعة ودقة الصنع على الطراز البيزنطي الصميم ، وليس لها مثيل في العالم ، ويبلغ حجمها ٧٪ متر مربع ، كما